मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

र्भ साहित्य संघाचे मुखपत्र

मूल्य : १ रु.

ुगवाणी



नाटककार श्री. स. अ. शुक्ल

अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ–पुरस्कृत
विदर्भ साहित्य संघाचे मुखपत्र

युगवाणी

संपादक
मा. नी. गलगलीकर

संपादक मंडळ

श्री. बाळासाहेब ढवळे · श्री. वसंत वऱ्हाडपांडे
सा. भू. तु. ना. काटकर · श्री. श्रीकान्त राय
श्री. व्यं. नी. पंडित · प्रा. पुंडरीक धुमाळ

वर्ष २१] एप्रिल १९६७ [अंक १२

सूक्ति–धन

सूर्याची किरणे जेथे पसरती,
आकाश जेथे दिसे,
वायूचा प्रतिबंधहीन अथवा
संचार चालू असे,
सारासारविचारणारत जिथे
आहे मती निर्मल,
ती ती मंगल भूमि नित्य विलसो
मद्वाक्प्रसूनाकुल.

—रेंदाळकर

काही कविता

युद्धकैदी

जीवनाचे संपूर्ण सत्य सापडूनही
तो तरुण विज्ञानी
प्रपितामह आर्किमिडिझप्रमाणे
युरेक्का म्हणून धावत सुटला नाही.
राहवले नाही म्हणून तो उद्‌गारला.
फक्त थ्यॅक्यू.—यंत्रमेंदूला उद्देशून
कॉंप्युटरने दिले त्याला मिश्रणाचे प्रमाण
अचूक म्हणून.
आविष्कार केला त्याने एका
नऊ डायमेंशनच्या ढळढळीत भाकरीचा.
तिला त्याने नाव दिले आहे
कंपलीट डायट प्लेट.
फोनोच्या प्लेटवर वाजते जसे संपूर्ण गाणे
तसे जीवनाचे सप्तसूर उमटणार आहे
तिच्यातून.
भाकरी नावाचे एक पूर्ण गोल सत्य.
विविधतेतील एकात्म्यासाठी
त्या सत्याचे आविष्कार तेवढे बदलतील.
डायमेंशन पहिले:—एक विशिष्ट घास घेताच
लागणार नाही भूक चार महिने.
दुसरे:—धावन मोतीचूर या सनातन
सत्यांचे स्वादगंध दरवळतील अंतरावरून.
तिसरे:—लंच टाईम मधील ऑरेंज आईसक्रीम
यांची खास व्यवस्था.
चौथे:—कॉकटेल. भूक वाढविणारे.
(सत्याने सत्य वाढविण्याची सोय)
पाचवे:—तुकडा मोडताच मेंदूतील आत्म्याची सावेल
मेंदू बाहेरच्या आत्म्याशी सायुज्यता.
सहावे:—केवळ लालोत्पादनाने मेंदूतील
सर्व भाषा कला केंद्रे होतील उद्दीपित.
आस्वाद निर्मिती दोन्ही होतील शक्य.
कालिदासाचा विरही यक्ष, तिरखवॉंचा पूरभ
गीतांजली आणि डोस्टोव्हस्की.
सातवे:—हिरव्या मिर्च्यांचा लसुणासह
ठेंचा आणि खरपूस भाजलेली भाकरी.
(कारभारणीच्या स्पर्शसंवेदनेसह)
आठवे:—उपोषणासाठी आवश्यक
असणारे संत्रा लिंबू सर्व रसप्रकार.
नऊवे:—षड्रसयुक्त एक समाधानी ढेकर
आणि लिंगदेह तन्मात्राकडे झेंपावणारी
एक उंच चर्चा.
नऊ डायमेंशनस् नऊ रसांच्या योग्यतेची.
परंतु एका नव्या वार्तेने
त्या तरुण शास्त्रज्ञाची उडाली आहे
अन्नावरून वासना.
या नव्या सत्याच्या वाटपाशी
असणार नाही म्हणतात त्याचा
आणि त्याच्या यंत्रमेंदूचाही संबंध.
भीष्माचार्याप्रमाणे कौरवांकडून लढणाऱ्या
(आणि तरीही सत्प्रवृत्त)
अशा अर्ध्या मानवतेने त्याला करून टाकले आहे
युद्धकैदी.
युद्धासाठी भयंकर कारण शोधून
काढणारा या अर्थी
पण तो चिंतेत नाही फक्त एवढ्यासाठी.
इतिहासाची पुनरावृत्ती होतच
असते
सत्याला बळी जावेच लागते वगैरे वगैरे.
पण तरी त्याची चिंता वेगळीच आहे.
त्याला वाटते
आता शाळकरी मुलेही निबंध लिहू
लागतील
'भाकरी हा शाप आहे की वरदान'

—वामन इंगळे

आधार

कुठवर झाकावी
ही नग्न अर्थ—शून्यता
सचित्र शब्दांच्या
लक्तरांनी ! कुठवर ?

आभास–वस्त्रांचे
ढळणारे पदर
ढळू दे आज
झोपी गेले आहेत
सोबतीला असलेले
शब्द–व्यभिचार.

या वैराणतेला
वाहून नेताना
अधून मधून
डोळ्याआडून
गळेल पाणी
तोच आधार.

अशा रात्री अशा वेळी
प्रीतशराब पाजून
का रे गेलास निघून
तृषा अर्धी जागवून ?

—विजय वाटाणे

दुपार

मृगजळाचा डोह ओठाशी लावून
डोंगरमाथ्यावर टेकलेली तू
गळणारी राने झडणारी पाने
वांझेच्या गर्भाला वळणाऱ्या वेणा
भ्रमांची आरास !

—प्रभाकर चांदेकर

तृषार्थ

बहरानं न्हाहलेल्या
चमेलीचा गंध ओला
जुन्या दर्दी पवनाच्या
रोमारोमात भिनला.

तारकांची भरजरी
चंद्रकळा निशा ल्याली.
काममोहित चंद्राच्या
आलिंगनी रोमांचली

तडा

चंद्राच्या ढगातील चांदणं पिऊन
लाभला–तृप्तीचा एक थेंब सुखद...अतिसुखद.
––अलगद स्वर्गाचं दार उघडल्या गेलं
आणि, एक जलपरी घेऊन आली
मद्याचं रांजण.
...गोठलो होतो मी, नाजुक क्षण आणि
पंख गेले होते गळून; 'चाख' म्हणाली जेव्हा.
––तीहि हताशली, आणि परतली
माझी अवस्था पाहून–अचेतन...
तेव्हा, तिच्या रांजणासही
गेली होती तडा स्पर्शांवाचून !

—आत्माराम भोयर

उसवते दुःख आणि

उसवते दुःख आणि...
वेदनेला जाते चीर
डंखागत सल त्यात
होते उदास फुंकर.
डुंबलेल्या उसाशांना
फुटू लागे चिंब ओल
संपलेल्या सांगण्याला
पुन्हा कोंभ आत खोल.
उसवल्या दुःखालाहि
टाके घालणारे मन
वेगळेच ठेवलेले
सुई सारखे जपून !

—बजरंग सरोदे

अनुकृती आणि कलाकृती

—भास्कर जनार्दन कविमंडन

[या लेखाचा पहिला लेखांक 'युगवाणी'च्या गेल्या अंकात प्रसिद्ध झाला आहे.

" नैसर्गिक सौंदर्याच्या केवळ अनुकरणातून कलाकृती निर्माण होते काय ? 'मोनालिसा' यासारख्या चित्रातील सौंदर्यानुभव देण्याचे सामर्थ्य अनुकरणक्रियेत दडलेले असते की आणखी कुठे इतरत्र असते ?... अनुकरणातही विषयाची निवड असते ! शिवाय अनुकरणवादातही भावना, मन, संकेत, मानसिक घटना व त्यांची अभिव्यक्ती इ. कल्पना बसतातच ! पर्यायाने अनुकृतीला कलाकृती ठरविण्यासाठी खुद्द अनुकरण–तत्त्वाचीच मोडतोड करावी लागते. या साऱ्या गोंधळातून अप्रत्यक्षतः आधुनिक चित्रकलेचा उदय झालेला आहे. पारंपरिक अनुकरणवाद व त्याच्याशी जवळीक करणारा ठोकळेबाज वास्तववाद यांना विरोध करून चित्रकलेत अनेक पंथ निर्माण झाले व या पंथांशी समांतर पंथ वाङ्मयातही उत्पन्न झाले. उदा. त्यातल्या Modern Art ने अनुकरणवादाला खऱ्या अर्थाने शह दिलेला आहे. "—हा त्या लेखाचा आशय.]

२

कलेच्या क्षेत्रात पारंपरिक विचारसरणी व पद्धती बऱ्याच आहेत व आधुनिक पद्धतीही बऱ्याच आहेत. पण या सर्वांना दोन वर्गात टाकणे शक्य आहे. एकाला Realistic किंवा वास्तववादी (म्हणजे जुना अनुकरणवादी व Representationalist वर्ग त्यात आला.) वर्ग म्हणता येईल व दुसऱ्याला आधुनिक किंवा अमूर्त अनुभवांचे चित्रण करणारा (abstractionism or non-objectivism) वर्ग म्हणता येईल. या दोन वर्गांतील विरोध स्पष्ट आहे. आणि विवेचनाच्या सोईसाठी असे दोन वर्ग अन्यत्र मानले गेलेले आहेत. सामान्य मानवी जाणिवांचे अनुकरण करावे असे मत पहिल्या वर्गात समाविष्ट करता येईल. आणि क्रोचेच्या Expressionism किंवा शुद्ध अभिव्यक्तिवादाचा समावेश दुसऱ्या वर्गात करता येईल. कलाकृतीत काय व्यक्त झाले असते व तिच्या आस्वादाने आनंद का होतो, या प्रश्नांची उत्तरे शोधताना केवळ तयार कलाकृतींचाच अभ्यास व विश्लेषण करण्याचा अट्टाहास आपल्याला सोडावा लागेल व कलाकृतीचा उगम आणि रसिकांजवळ झालेले तिचे विलीनीकरण यांचाही विचार प्रस्तुत मानावा लागेल. असा विचार एकाच लेखात करणे शक्य किंवा योग्य आहे असे मला वाटत नाही. पण कलामीमांसा करताना हे प्रश्न विसरू नयेत व उत्तरांची दिशा याच प्रश्नांच्या सहाय्याने तयार झाली असावी हे निश्चित. या ठिकाणी आणखी एक मुद्दा स्पष्ट केला पाहिजे.

या लेखात 'रिआलिझम' व 'अब्सट्रॅक्शनलीझम' यांची तुलना करताना त्या तुलनेचा उद्देश

अनुक्रमणिका

कोणत्या तरी एका पंथाची श्रेष्ठता ठरविणे हा नाही. तसेच या लेखात बहुतेक विवेचन चित्रकलेच्या संदर्भात केले आहे म्हणून चित्रकलेतच या अशा प्रवृत्ती आहेत असे सुचवायचे नाही. ज्या लेखकांच्या मतांचा काही ठिकाणी मी आधार घेतला आहे व काही ठिकाणी त्यांच्या मतांबद्दल शंका व्यक्त करून काही वेगळा विचार मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे, त्या लेखकांनी ही तुलना चित्रकलेच्या संदर्भात केली आहे. पण हे वाद फक्त चित्रकलेपुरते मर्यादित आहेत असे त्या लेखकांनाही सुचवायचे नाही. विशेषतः साहित्यात या दोन्ही ठळक प्रवृत्ती (वास्तववाद व अमूर्तवाद) मोठे स्थान बळकावून बसलेल्या आहेत. अर्थात साहित्यातही त्या वृत्तींत संघर्ष निर्माण झालेला आहेच. तसेच चित्रकलेत व्यक्त झालेली मानवी जाणीव ही साहित्यातील जाणिवेपेक्षा अधिक सूक्ष्म, शुद्ध व प्रभावी असते, म्हणूनच चित्रकलेच्या संदर्भात हा विवाद प्रथम निर्माण झाला आहे, असेही नाही. चित्रकला शुद्ध की साहित्य शुद्ध हा वाद या विवेचनात कुठेही उपस्थित करावयाचा नाही. तसेच वास्तववाद व अनुकृती निर्माण करण्याची प्रवृत्ती आणि अमूर्त–अनुभव–वाद व कलाकृती निर्माण करण्याची प्रवृत्ती या दोहोत तुलना करून, व एकीचे खंडन करून ती खंडित वृत्ती आज अस्तित्वातच नाही, असेही मला सुचवायचे नाही. या दोन प्रवृत्तींत ऐतिहासिक कालानुक्रम आहे व कलेतील वास्तववादी प्रवृत्ती जुनी आहे, हे तर खरेच. पण ती आज देखील टिकून आहे हे देखील खरेच! आणि याच ठिकाणी एक महत्त्वाचा मुद्दा उपस्थित करून त्याबद्दल काही विचार मांडणे व काही प्रश्न उपस्थित करणे, एवढीच या लेखाची व्याप्ती आहे. त्या प्रश्नाचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे आहे:—

हे दोन वाद म्हणजे कलाक्षेत्रातील दोन महत्त्वाचे टप्पे आहेत. मानवी जाणिवेच्या दोन अवस्था आहेत. ते एकाच पातळीवर नाहीत. त्यांच्यातील नाते, हे विकास पावणाऱ्या घटनेतील दोन बिंदूंत जे नाते असते, तसे आहे. मानवी जाणिवेचा विकास होऊनच कलेतील हा नवीन पंथ निर्माण झाला आहे. हा विकास, काही तांत्रिक अडचणी, नाविन्याची ओढ, यासारख्या वरवरच्या कारणांनी केवळ झाला नाही. वास्तववादी जाणीव त्याच पातळीला थांबू शकली नाही : एका विशिष्ट पायरीवर उभे राहताच त्या पायरीपेक्षा उंच असलेला सभोवतालचा प्रदेश आपल्या दृष्टिपथात सहजच येतो व नंतर पहिल्या पायरीवरचा प्रदेश अपुरा व ठेंगणा वाटू लागतो. नवीन उंच पायरी बांधण्याचे प्रयत्न सुरू होतात...असे काहीसे मानवी जाणिवेच्या बाबतीत घडते. वास्तववादी पातळीवर उभी राहिलेली जाणीव तियेच थांबू शकली नाही व तिला नवीन अनुभव पुढे दिसला. व म्हणून नवीन आविष्कार–मार्ग शोधावे लागले. या प्रामाणिक गरजेने निर्माण केलेला कलेतील नवीन पंथ हा केवळ काही ठराविक कलाकारांच्या माथेफिरू मस्तिष्कांतून निघालेला विक्षिप्तपणा आहे असे म्हणूनच समजता येत नाही. उलट याच्या विरुद्ध काही गोष्टी समजून घ्याव्या लागतात. मानवी जाणिवेचा विकास हा काही कलाकारांच्या बाबतीत प्रथम झाला असेल किंवा फार वेगाने झाला असेल, पण सामान्य माणसालाही विकासाची ही गती कोणत्या तरी क्षणी, अल्पकाळ का होईना, जाणवतेच व पूर्वीचे अनुभव–तंत्र फोल वाटू लागते. तसेच चित्रकलेतील व साहित्यातील ही नवीन प्रवृत्ती विनाआधार वावरत नाही. तत्त्वज्ञानाशी परिचय असलेल्या वाचकांना हे सहज दिसेल की कलेतील या नवीन प्रवृत्ती व तत्त्वज्ञानातील नवीन विवेचन–प्रकार जवळ जवळ समकालीन आहेत. अस्तित्व–वादाचा विचार व कलेतील अमूर्तवादी नवीन प्रकार जवळजवळ एकाच वेळी निर्माण झाले आहेत. म्हणजे या विकासाला व परिवर्तनाला तत्त्वचर्चेचे व मूलभूत विचारांचे भक्कम पाठबळ आहे. असे असताना विकासातील हा नवा टप्पा सुस्थिर का होऊ नये, व त्याबद्दल गंभीर शंका का उपस्थित व्हाव्यात, हा प्रश्न आहे. तसेच वास्तववादी भूमिका प्रामाणिकपणाने घेतल्यावर कलेतील हा नवीन बिंदू (अमूर्तवादी) बघावाच लागतो व तो गाठण्याचा स्वाभाविक मोह होतो. असे झाल्यास वास्तववादाचे महत्त्व, जाणिवेच्या विकासातील एक प्राथमिक टप्पा या दृष्टीने कमी मानले जावे. पण असे न घडता कलेत व साहित्यात वास्तववाद व अमूर्तवाद जवळजवळ एकाच पातळीवर ठेवण्याची चूक व दोहोंचे समर्थन करण्याची चूक आम्हाला का करावीशी वाटते? काळाच्या

कसोटीला उतरलेला विचार श्रेष्ठ मानला जावा, असे आम्ही म्हणतो. कलेतील नवीन पंथ हा काळाच्या कसोटीला उतरणार किंवा नाही याविषयी तर्क करणे व्यर्थ आहे. पण जुना अनुकरण–वाद आजही सर्व क्षेत्रांत थोडी मान्यता राखून आहे; हे दिसल्यावर या अनुकरणवादाला श्रेष्ठ म्हणावयाचे का ? कलेतील 'सत्य' व कलाकारांचे 'स्वातंत्र्य' हे प्रश्न नेहमीच विवाद्य ठरतात आणि आम्ही त्यांची उत्तरे सुरक्षित व सावध अशा जुन्या भूमिकेतून देत असतो. असे करताना आमची जाणीव स्वाभाविक विकासक्रमाला नकार देत आहे, हे आम्ही का ओळखीत नाही ? की हा विकासच नाही असे आम्हाला म्हणायचे असते ?

वरील सर्व प्रश्नांसारखे महत्त्वाचे प्रश्न प्रत्येक रसिकाने व जिज्ञासूने स्वतःला विचारून त्यांची उत्तरे शोधली पाहिजेत, ही जबरदस्त निकड आजच्या सर्व नवीन प्रवृत्तींनी निर्माण केली आहे, एवढे मात्र खरे ! या प्रश्नांची उत्तरे निर्विवादपणे देणे कोणाला जमले तर आश्चर्यच वाटले पाहिजे ! पण आपला एकूण कला–विचार या प्रश्नांनी मारलेला असावा व या दिशेने वळवावा असे वाटते.

वास्तववादी कलावंत मुख्यतः बहिर्मुख असतो असे म्हणतात. पण कोणताही कलावंत अंतर्मुख न झाल्यास कलेची निर्मिती करता येत नाही हे सामान्य कलावंतसुद्धा सांगतो. तेव्हा वृत्तीच्या बहिर्मुखतेचे व अंतर्मुखतेचे प्रमाण किती असावे हे सूत्र सांगणे ओघानेच आले ! मार्क्सवादी सूत्राप्रमाणे या प्रमाणाबद्दल काही गणिते मांडलेली आहेत. पण अशी गणिते व सूत्रे कलावंतांच्या विकासासोबतच लोप पावतात हे देखील उघड आहे. म्हणून बहिर्मुखता हे कलेतील वास्तववादी व अनुकरणवादी वृत्तीचे कारण असून अंतर्मुखता हे अमूर्तीकरणाचे कारण आहे असे स्थूल उत्तर देणे शक्य नाही.

कलेतील वास्तववाद व त्याचा परिणाम म्हणून निर्माण होणारी अनुकृती यांचे, खरा सौंदर्यानुभव देणारे एक साधन म्हणून किती महत्त्व आहे ? आणि आधुनिक चित्रकलेतील किंवा साहित्यातील नवीन अमूर्तवादी प्रवृत्तीचे असे महत्त्व किती आहे ? तसेच आजच्या मानवी जाणिवेने जी एक पातळी गाठली आहे तिच्या संदर्भात या दोन प्रवृत्तींना काही महत्त्व व स्थान आहे का ? हे आणखी काही महत्त्वाचे प्रश्न असून कलासमीक्षेने त्यांची उत्तरे शोधली पाहिजेत.

आधुनिक चित्रकला किंवा साहित्यातील नवीन प्रवृत्ती या विकृत आणि निरर्थक आहेत व ती 'सरंजामशाहीची टेंगळे' आहेत हा आक्षेप प्रथमतः दुर्लक्ष करूनच नाकारला पाहिजे. नवसाहित्याविरुद्ध अजूनही काहींना उबळ येते. पण हे महत्त्वाचे नसून टीकाकारांच्या एकूण चिंताजनक प्रकृतीचे एक लक्षण आहे. नवसाहित्यातील काही विशिष्ट उदाहरणांच्या साहाय्याने या नवीन प्रवृत्तीला सरसहा झोडपून काढणे हा एक उत्साही उद्योग जरी असला तरी अशा धोबड उत्साहाने कोणतेही नियम व विचारसरणी मांडता किंवा टाळता येत नाही. नव–कलेतील ही अमूर्तवादी प्रवृत्ती अशा ढोबळ टीकेनंतरही टिकली आहे व कांही क्षेत्रात (साहित्यात) चांगलीच रुजली आहे, हे नाकारता येत नाही. अर्थात् एखादी प्रवृत्ती रुजली हेच तिच्या मोठेपणाचे, कलापूर्णतेचे व अस्सलपणाचे लक्षण आहे, असे मला सुचवायचे नाही. मला सुचवायचे ते असे की, कलावंतांच्या व रसिकांच्या जाणिवेचा स्वाभाविक विकास होत असताना, निर्माण होणारी एक सहज–अवस्था म्हणजे आजची अमूर्तवादी प्रवृत्ती आहे. म्हणून ती टीकास्पद आणि कृत्रिम ठरण्याचे काही कारण नाही. जाणिवेच्या या विकासाची दिशा सूचित करणे इथे शक्य आहे.

हा विकास कसा झाला व जुन्या काळात अभिव्यक्तिप्रकार कसा होता याचा शोध घेऊ लागताच काही आश्चर्यकारक गोष्टी दिसून येतात. पाश्चात्यांची कलाविषयक दृष्टी विवाद्य असेल पण त्यांच्या कलावस्तू संरक्षणासाठी ज्या योजना व मार्ग आहेत व जुन्या काळाचा मागोवा घेताना त्यांना जी अनेक साधने आधार म्हणून सापडतात, त्यांविषयी कोणी वाद घालीत नाही. म्हणूनच या कलाविषयक जाणिवेचा आलेख पाश्चात्यांना आधारांसहित ग्रीक काळापर्यंत मागे नेता येतो व तो आलेख आपल्यालाही उपयुक्त ठरतो. या आलेखावरून 'अब्सट्रॅक्शन'ची

प्रवृत्ती अगदी सामान्य स्वरूपात व अल्प प्रमाणात जुन्या काळातही होती असे दिसते, म्हणजे जुना अनुकरणवाद व वास्तववाद अजूनही टिकला आहे हाच जर त्याचा मोठेपणा असेल तर असे म्हणता येईल की आजच्या कलेतील अमूर्तवादी प्रवृत्तीदेखील (बीज–रूपात) जुन्या काळापासून टिकून आहे. केवळ टिकूनच नव्हे तर आजच्या विकासाची क्षमता बाळगून आहे.*

अगदी मार्क्सवादी कलावंताला देखील एक गोष्ट संभाव्य आहे असे मानावे लागेल. ती म्हणजे, जर कलावस्तूचा घाट हा मनात तयार होतो व त्याची अभिव्यक्ती काही साधनांच्या साहाय्याने होते तर कलानिर्मितीतील या दोन अवस्थांमध्ये कालपरत्वे व व्यक्तिपरत्वे कमी जास्त प्रमाण संभवते. व या दोन अवस्थांपैकी एखादी अवस्था फार मोठ्या प्रमाणात स्वतंत्र करण्याचा प्रयत्न एखादा कलावंत करू शकेल. कलानिर्मितीत या दोन अवस्था जर असतील व त्यांचे प्रमाण व प्रभाव कमी जास्त होत असेल तर त्या दोन अवस्थांचे शक्य तितके विलगीकरण घडवून आणण्याचे प्रयत्न कृत्रिम का मानावेत ? अशा प्रकारचे थोडे प्रयत्न जुन्या काळातही होत असत, याला आधार आहे व आज कलेतील नव–प्रवृत्ती नेमके हेच करीत आहे. जसे तत्वज्ञानात 'a–priori knowledge' अनुभवपूर्व ज्ञान—मानण्याचा एक काळ होता व हे ज्ञानांतील 'अमूर्तीकरण' आम्ही महत्वाचे मानले होते, तसेच आजच्या 'abstraction' या प्रवृत्तीला कलानिर्मितीत काही विशेष स्थान आहे हे मानावे लागेल. हेगेलने आपल्या कलामीमांसेत 'abstraction' ही शक्यता मानवी जाणिवेच्या उच्च अवस्थेत संभाव्य म्हणून मान्य केली आहे. अर्थात् पूर्वी जेव्हा जेव्हा अमूर्तीकरणाचे प्रयत्न झाले, तेव्हा मूळ जाणिवेची सूक्ष्मता अनेकदा नाहीशी होऊन तिचे प्रकटीकरण 'formalistic' वृत्तीच्या सहाय्याने व केवळ सांकेतिक प्रगटीकरणाचा अतिरेक घडून झाले आहे, असेही दिसते. पण हा धोका झाला. अमूर्तवादातील महत्त्वाचा दोष म्हणजेच असा धोका होय, असे म्हणता येणार नाही. अमूर्तवादी प्रयत्नांचे हे अपयश झाले. महत्व जे आहे ते या प्रयत्नांना किंवा वेगळ्याच पातळीवरील सूक्ष्म जाणीव प्रगट करण्याच्या घडपडीला म्हणूनच ही जाणीव व धडपड अशक्य व खोटी आहे आणि वास्तववादच शक्य व प्रभावी आहे असे म्हणण्याला संस्थावळीशिवाय व सामान्य पुरस्काराशिवाय दुसरा आधार नाही.

असे प्रयत्न चित्रकलेत प्रथम करणारे कलाकार (उदा. Juan Gris, Picasso, Braque इ.) सुरुवातीला सर्वमान्य पद्धतीने अभिव्यक्ती करणारे चित्रकारच होते. व पिकासो हा तर शेवटीही नवीन प्रयोगापासून मागे हटला. 'Analytical Cubism' हा चित्रकलेतील पंथ तत्त्वज्ञानाच्या 'Surrealism' सारखा आहे. ज्ञानेंद्रियांनी दिलेल्या प्रतिमा वेगळ्या व जास्त सुसंगत पद्धतीने रचाव्यात व वास्तव अनुभवातील गोंधळ नाहीसा करून नव–रचनेच्या साहाय्याने नवीन अनुभव निर्माण करावा, हा या चित्रकारांचा प्रयत्न आहे. (Grand–manner व Grand Style या शाखांची इथे आठवण होते. पारंपरिक अनुकरणवादी पंथातील या दोन शाखांनी 'cubist' चित्रकारांचे मत मान्य केले नाही तर दुसरे काय केले ?) पण अशा नव–रचनेने पुढेपुढे अभिव्यक्तीत रुक्षपणा येऊ लागला, गणिती मापे येऊ लागली, सूत्रे ठरू लागली व कला-कृतींच्या जिवंतपणाचा बळी द्यावा लागतो असे दिसू लागले. तेव्हा निराश होऊन पिकासो सारख्यांनी आपले 'Cubist' प्रयत्न सोडले. पण यानंतर जे प्रयत्न झाले आहेत ते विशेष महत्त्वाचे ठरले. अति-वास्तववाद व अमूर्तवाद या पद्धती वेगळ्या आहेत. अमूर्तवादी प्रवृत्ती या नवीन प्रयत्नांतून स्पष्टपणे निर्माण झाल्या आहेत. असे पुढील पाऊल टाकण्याचा प्रयत्न पिकासोने कधीच केलेला नाही. म्हणून पिकासो या एका 'modern–artist' चे अपयश हे त्या संपूर्ण कलेचे अपयश ठरत नाही.

चित्रकलेतील अमूर्तवादाला आरंभ करणारी मंडळी ही देखील एकमताने व सूत्राने काम करणारी

* The tendency to abstraction is a permanent feature in the history of art, in neolithic age for example.

—*H. Read*

Phil. of Modern Art, p. 91

आहेत असे समजण्याचे कारण नाही. त्यांच्यात एकवाक्यता आहे ती फक्त जुना अनुकरणवाद नाकारण्यातच ! या नवीन प्रयत्नांचा एक परिणाम मात्र निश्चित झाला व तो म्हणजे वास्तववादी वृत्ती व अमूर्तवादी वृत्ती (अनुभवाच्या आकारास जास्त महत्त्व देणारी वृत्ती) यांचे पूर्ण विलगीकरण झाले. अशा विलग स्थितीत अमूर्तवादी कलाकृती रसिकांच्या समोर येऊ लागल्या. वास्तव अनुभवाची केवळ नवीन रचना करून नव्हे तर त्यापलीकडे जाऊन, त्या अनुभवाचा त्या क्षणाच्या संदर्भात जाणवणारा केवळ अस्तित्वात्मक अर्थ प्रगट करण्याची धडपड व वास्तव–अनुभवाला स्वतःच्या समृद्ध प्रतिक्रियांनी दिलेले प्रतिमांचे उत्तर रेखण्याची धडपड, या नव-चित्रकारांत दिसू लागली. प्रत्यक्ष अनुभवातील काय घ्यायचे व काय सोडायचे ही कठीण समस्या अत्यंत त्रासदायक ठरली हे खरे. पण या समस्येने एक सिद्ध केले की, निसर्ग व वास्तव यांच्या नकला करून कलाकृती निर्माण होतात हे खरे नाही. हा असा घोट नकार कलेतील एक क्रांती ठरला आहे.

कलेतील या नव–प्रवृत्तींना समकालीन तत्त्व–मीमांसेचा आधार किंवा सहवास लाभला आहे, ही महत्त्वाची बाब आहे. हा काळ म्हणजे ‘Existentialism’ किंवा अस्तित्ववादी विचारसरणीच्या आरंभाचा काळ आहे. सार्त्र एक तत्त्वज्ञ म्हणून व गाबो एक ‘Constructivist’ म्हणून पुढे येण्याचा हा काळ. तत्कालीन समाज व मानवी अनुभवात जे सत्य जाणवते, ते स्वतःच्या स्वतंत्र प्रतिमांच्या साहाय्याने व्यक्त करण्याचा हक्क चित्रकाराला आहे असे गाबोने म्हटले आहे. “अंतिम सत्य हे मानवी जाणिवेच्या बाहेर कुठे तरी असेल तर त्याची अभिव्यक्ती करणे अशक्य आहे व तो उत्साह माझ्यात नाही. पण असे सत्य माझ्याच अनुभवात मला क्वचित स्पर्शून जर गेले तर त्याला व्यक्त करण्याचा प्रयत्न मी का करू नये? ” असा प्रश्न विचारून हे नवचित्रकार थांबले नाहीत, तर सत्य व वास्तव या कल्पनांचा अर्थच बदलण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. “ आम्ही जे व्यक्त करतो तेच—आणि तेच सत्य आहे याची आम्हाला खात्री वाटते. आताच्या प्रतिमेत जे सत्य जाणवते--व जे व्यक्त करण्याचा आमचा प्रयत्न आहे--ते सनातन–सत्याचीच एक बाजू आहे ! ”*

गाबोच्या म्हणण्याप्रमाणे, माझ्या ‘ बाहेर ’ असलेल्या अंतिम सत्यावर मी का विश्वास ठेवावा ? पण असा विश्वास जर ठेवला व निसर्गाला मानवी जाणिवेच्या बाहेरचा स्वतंत्र घटक जर मानला तर चित्रकाराने या ‘बाहेरच्या’ निसर्गाची प्रतिबिंबे काढीत वेळ फुकट का घालवावा ? व त्यातच काही विशेष निर्मितीचा आनंद का मानावा ? असे करण्यापेक्षा या ‘बाहेरच्या’ निसर्गाकडे स्वस्थ आनंदाने पाहात बसणे (चित्र न काढता) व सुखाने आयुष्य घालवणे जास्त चांगले नाही का ? पण असे व्हायचे नसते... या निसर्गाकडे पाहताना, हा निसर्ग, हा अनुभव, माझ्यात मिसळतो, तो माझाच एक अनुभव वाटू लागतो. तो केवळ ‘बाहेरचा’ अनुभव राहात नाही तर मला बदलवून स्वतः विकसित होतो. व या विकसित जाणिवांचा निराळाच अर्थ निराळ्याच पातळीवर पाहण्याचा मोह मला होतो. असे प्रत्यक्ष घडत असताना, हा मोह अनुभवणे हे अतिसुंदर व अटळ वाटत असताना ते सर्व खोटे आहे असे म्हणणे शक्य नसते. त्या अनुभवाची अभिव्यक्ती करणे म्हण-

* “I demand for the artist the right to construct a visible image of that reality, which is being created by the contemporary human spirit.... It is evident that no such demand could be warranted if I should accept the view prevalent in philosophies that human thought is striving to discover an eternal truth which is embodied in some stable and universal reality outside us ...I maintain that knowledge is nothing else but a construction of ours and that what we discover with our knowledge is not something outside us. ..We know what we are doing..and all that we construct are realities.”

—*Gabo*
In a letter to H. Read

जेच काही नव–निर्मिती करणे होईल, काही 'कला-कृती' घडविणे होईल, असे वाटू लागते. या नवीन जाणिवांना उगाच 'अमूर्त' म्हटले जाते. खरे म्हणजे कलाकाराच्या दृष्टीने त्याच जाणिवा मूर्त व सत्य आहेत. हा गाबोचा आग्रह आहे. . . नवचित्रकलेने केलेले हे प्रयत्न फार बाल्यावस्थेत आहेत हे खरे. पण या प्रयत्नांच्या मुळाशी जी इच्छा आहे (की मानवी जाणिवेला सूक्ष्मातिसूक्ष्म करून तिच्या साहाय्याने आमच्या प्रत्यक्ष जगण्याला काही स्वतंत्र प्रतिक्रियांच्या साहाय्याने जास्त 'सत्य' व अर्थपूर्ण करणे) ती अयोग्य व अस्वाभाविक आहे असे कसे म्हणता येईल ?

असा नवीन अनुभव, की जो मानवी ज्ञान व जाणिवा यांचा फार वेगळ्या कोनातून दर्शन घेणारा असतो, तो प्रगट करणे कठीण तर खरेच पण तेच प्रगटीकरण 'कलाकृती' या अभिधानास पात्र ठरेल, असे या नव–प्रवृत्तिवाद्यांना म्हणावयाचे आहे. कला-कृतीची निर्मिती केवळ प्रत्यक्ष व वास्तव अनुभवाने होते हे त्यांना मान्य नाही. उलट प्रत्येक कलाकृतीला (तिच्या निर्मिति–क्षणास) सामाजिक, मानसिक व अध्यात्मिक नाते–संदर्भ लाभलेला असतो व या नात्यांचा अनुभव न घेता एखादी अभिव्यक्ती करणे म्हणजे केवळ साधी अनुकृती निर्माण करणे आहे. या अनुकृतीला नव–प्रवृत्तिवाद्यांचा स्पष्ट विरोध आहे. या दृष्टीने कलामीमांसेतील जुनी व पारंपरिक रीत सोपी पण अर्धवट आहे असे म्हणावे लागते. आणि आजची ही नवप्रवृत्ती जास्त वास्तव, समावेशक व समग्र होण्याचा प्रयत्न करणारी आहे, असे वाटते.

[क्रमशः]

क्षितीज धरून !

क्षितीज धरून
ऊनच ऊन
मी हा एकाकी
तेव्हापासून
मृगजळ सूर
येतात फुलून.
पंख पालवित
संध्याकाळ आली
मला न भेटता
निघून गेली.

क्षितीज धरून
ऊनच ऊन
डोळ्यात ठिबके
चांदणं धार
माझ्यात मी
बुडालो पार !

—राजा महाजन

स्पर्श एक दुरावलेला

—प्रभाकर पुराणिक

[एका आडगावच्या रेल्वे स्टेशनचा प्लॅटफॉर्म. कोणतीही गर्दी येण्याची किंवा जाण्याची शक्यता नाही म्हणून शांतता. रातकिडयांचे आवाज. मधूनच दूर कुठेतरी डब्यांचे शंटिंग सुरू असण्याचा आवाज ऐकू येतो. पडदा वर गेल्यावर दिसणारी जुजबी पण सूचक अशी रंगमंचावरील मांडणी. मागे नुसता पडदा. त्यावर जाहिरातीचे पोस्टर. गावाच्या नावाची पाटी. उतारूसाठी बसायचा एक बेंच. त्यावर कुणीतरी बेडिंग पसरवून ठेवलेले असते. बाजूला एखादी सुटकेस. बेंचाच्या थोडेमागे गार्डाच्या सामानाची मोठी पेटी. त्याच्या शेजारी गार्डाचे दिवे टांगून ठेवण्याचा एक स्टँड. त्यावर सध्या फक्त हिरव्या रंगाचा दिवा टांगून ठेवलेला असतो.

घटकाभर रिकामा रंगमंच. अंधारी शांतता काही वेळ जाणवावी. अशा स्थितीत हातात एक लहानशी हॅण्डबॅग घेतलेली सुमारे २७–२८ वर्षे वयाची प्रौढ कुमारिका तिथं येते. चालण्यात वागण्यात उदासीनता. बसण्यासाठी जागा शोधते; पण बेंचवर बेडिंग पसरलेले असल्याने अवघडून काही वेळ तशीच उभी असते. काही वेळातच मागून पुरुषी आवाजात गझलाची ओबडधोबड लकेर ऐकू येते आणि ३६–३७ वर्षे वयाचा एक तरुण प्रवेश करतो. त्याच्या येण्यात घाई. हातात चिवडयाचा पुडा, बगलेत पुस्तक नि तोंडात सिगरेट. तो तिला अवघडलेले बघतो व बेंचावर पसरलेले बेडिंग बांधून उचलून ठेवत तो म्हणतो—]

तो—बसा न.

ती—अडचण होत असेल तर—

तो—नाही, मुळीच नाही.

ती—तुम्हाला आराम करायचा असेल.

तो—छे हो. आराम करायला इथं पडलो तर आळस यायचा. झोप लागायची नि हे पुस्तक वाचायचं अपुरंच राहायचं.

ती—बघा. तुम्हाला——काही...

तो—मला काही त्रास व्हायचा नाही. पण तुम्ही तिकडे लेडीज वेटिंग रूममध्ये का नाही बसत ? तिथं चांगला आराम करता येईल तुम्हाला.

ती—इतका वेळ तिथंच होते. कंटाळा आला.

तो—एकांताचा ?

ती—तसं म्हटलं तरी वावगं होणार नाही.

तो—पण इथंही एकान्तच आहे.

ती—हं.

तो—म्हणजे तिथला चार भिंतींनी आखलेला आणि इथला चार दिशांनी आखलेला. म्हणजे लहान एकान्तातून मोठ्या एकान्तात आलात तुम्ही.

ती—मला हेच वाटत होतं. तुम्ही बोलून दाखवलं.

[तो नुसता हसतो. पुन्हा शांतता. तो हातातला खायचा पुडा सोडतो आणि केवळ शिष्टाचार म्हणून—]

तो—तुमच्या परवानगीनं मी थोडसं खाऊन घेतो.

ती—(तुटकपणे) त्यात माझी परवानगी कशाला ?

तो—खरं म्हणता तुम्ही. पण मी खाणार आणि तुम्ही फक्त बघत बसणार समोर. हे कसं शक्य आहे ? खरं तर आपण सध्या एकाच पंक्तीत आहोत !

ती—एकाच पंक्तीत ?

ती—हो एकान्ताच्या.

[पुढे ती काहीच बोलत नाही. मग तो स्वतःच बोलू लागतो.]

तो—बरं. मग मी करतो सुरुवात. खरं तर मी तुम्हाला विचारायला हवं होतं, तुम्ही थोडं घेणार कां म्हणून. पण माझी खात्री आहे तुम्ही नाहीच म्हणाल. अहो बायांचं असच असतं. त्यांना काही देऊं केलं की नको म्हणतात. किंवा थोडा जास्तच आग्रह केला—(त्याच्या बोलण्याकडे दुर्लक्ष करून उठते. बॅगमधून विणायचं सामान काढते.) —तेव्हा मी शहाणपणानं विचारलंच नाही तुम्हाला. म्हणजे कसं—(ती त्याच्याकडे किंचित रागानं बघते. तो वरमतो.) सॉरी—फार बोलतो का मी ?

[ती गालांत हसते आणि विणण्याची क्रिया सुरू ठेवते. तो एकीकडे खात असतो व पुस्तकात डोकावून वाचत असतो. काही वेळ कुणीच कुणाशी काहीही बोलत नाही. तिला शान्तता अधिक जाणवते. तो तिच्याकडे बघतो. ती डोळ्यानंच दखल घेते.]

तो—खरं म्हणते तुम्हाला भूक लागली असेल.

[जास्त वेळ ताणून धरण्यात अर्थ नाही हे जाणून—]

ती—मी घरूनच जेवून निघाले होते दुपारी.

तो—दुपारी ! म्हणजे दुपारपासून तुम्ही इथंच आहात स्टेशनवर ?

ती—नाही. संध्याकाळपासून.

तो—म्हणजे—जस्ट अ मिनिट हं—(हातातलं पुडकं बांधून हात झटकत.) तुम्ही काय म्हणता हे एक्झॅक्टली मला कळलं नाही.

ती—मी इथं, या गावी दुपारीच आले.

तो—आणि लगेच चाललात ? कुठून आलात तुम्ही ?

ती—अमरावतीहून.

तो—कशाला ?

ती—इंटरव्ह्यू होता माझा.

तो—कशासाठी ?

ती—इथल्या मुलींच्या शाळेत शिक्षिकेची एक जागा रिकामी होती.

तो—होती ? म्हणजे आता नाही ?

ती—आहे. पण मला नकोय ती.

तो—तुमची चक्कर फुकट गेली म्हणायची.

ती—(किंचित हसून) अगदीच फुकट गेली नाही. बरंच शिकले.

तो—पण तुम्ही शिकायला आला होतात ?

ती—हो! आणि आता बरंच शिकून परत चालले.

तो—ओ ? वाईट अनुभव आलेला दिसतो.

[ती काहीच बोलत नाही.]

तो—देन सॉरी...

ती—सहानुभूती दाखवू नका. मी स्वतःहून सांगते तुम्हाला.

तो—आणखी वाईट वाटणार असेल तर नको.

ती—आता सांगितलं नाही तर आणखी त्रास होईल मला.

तो—मग इतका वेळ कुणालाच सांगितलं नाही तुम्ही.

ती—जवळ कुणीच नव्हतं. मीच माझ्या मनाला सांगत होते.

तो—अगदी तसंच मला सांगितलं तरी हरकत नाही. [या वाक्यानं तिला त्याच्याविषयी विश्वास वाटू लागतो. पुन्हा काही वेळ शांतता.]

ती—तसं घडायला नको होतं—जगात नीच माणसंच फार...पण घडलं तेही बरं झालं. शिकले तरी मी.

तो—म्हणजे—

ती—म्हणजे मी अशी एकटी. लग्न न झालेली. या आडगावात आलेली, ती नोकरीसाठी. म्हणजे भीक मागण्यासाठीच म्हणावं लागेल. म्हणून माझ्याकडून जास्त अपेक्षा. शिकवण्यापलिकडच्या.

तो—सहाजिकच.

ती—(उसळून) तुम्हीही सहाजिकच म्हणता ?

तो—(गोंधळून) मी म्हणतो म्हणजे—मला अगदी तसंच—

ती—माझा इंटरव्ह्यू झाल्यावर मॅनेजमेंटच्या एका मेंबरानं मला घरी बोलावणं सहाजिक, मला राहायला त्याच्याच वाड्यातली जागा देऊ करणं हे सहाजिक–(उसळून) मी लग्न का केलं नाही हे विचारणं–आणि मी सुंदर नसताना–मी किती सुंदर आहे हे माझ्या डोळ्यात बघून सांगणं—हे, अगदी सहाजिक वाटतं तुम्हाला ?

तो—(हसून) ब्रेहो !

ती—तुम्ही हसता ?

तो—हसणार नाही तर काय ?

ती—का ?

तो—अहो त्या मेंबरानं तसंच वागायला हवं होतं.

ती—काय म्हणता काय तुम्ही हे ?

तो—अहो तो तसं जर वागला नसता तर लोकांनी त्याला माणूस म्हटलं नसतं. कुणी तरी देवदूत, एन्जल, देवमाणूस वगैरे असं म्हटलं असतं. माणसासारखा वागला तो. हं. पृथ्वी म्हणजे काय स्वर्ग वगैरे वाटतो की काय तुम्हाला ?... ...हे एक मोठं वन आहे. माणसांचं वन. इथं वृक्षांसारखी माणसं जगतात—महावृक्षांसारखी, वांझ वृक्षांसारखी—इथं फक्त शोषण होतं—स्वत:साठी...

ती—(आपण खूप बोलल्यामुळे याला बोलायला कारण सापडलं याची जाणीव होऊन—) तुम्ही कवी वगैरे आहात वाटतं.

तो—छे हो. तितका वाईट नाही मी.

ती—मग ?

तो—तसं थोडं फार लिहीत असतो. पण गद्य. कथा-बिथा.

ती—मग तुम्हाला यातना कळायला हव्या होत्या माझ्या.

तो—यातना बितना कळल्या हो. पण माझं म्हणणं काय की, तुम्ही–आम्ही कशी अगदी साधी माणसं आहोत. खरं म्हणजे आपल्यासारख्यांना अशी दु:खंबि:खं परवडत नाहीत.

ती—म्हणून काय आपल्याला दु:खच होऊ नये ?

तो—व्हावं न. जरूर व्हावं. का होऊ नये दु:ख ? मी म्हणतो का होऊ नये दु:ख ? पण आपण जरा लाँग जंप मारायला शिकलं पाहिजे. मारली उडी की आपण इकडे आणि दु:ख दूर...त्या पल्याड.

ती—(किंचित हसून) म्हणजे तुम्ही स्पोर्टस्मन सुद्धा आहात.

तो—छे हो. मी स्पोर्टस्मन नाही. फक्त स्पिरिट आहे माझ्यात.

ती—स्पिरिट !

तो—हो. पण कुणी आग लावू शकणार नाही नजरेनं. तसा मी थंड आहे.

[तिला मात्र त्याच्या या अगाऊ बोलण्याचा राग येतो. ती विणण्याची गती वाढवते. घटकाभर वातावरण सुन्न. त्याला चूक कळून येते आणि ती निस्तरायच्या प्रयत्नात—]

तो—अहो...माफ करा. मी–मी विनाकारण बोलतो असं. अशा अर्थाचं मी बोलायला नको होतं. निदान तुमच्यासमोर तरी. निदान तुमच्या मनाच्या अशा अवस्थेत...खरं सांगतो पण—माझा तसा काही उद्देश नव्हता. खरंच नव्हता. म्हणजे अगदी सहजच (स्वत:विषयी वैताग) सालं नेहमी हे असंच होतं. चुकलं माझं. माफ करा मला—

[ती उत्तर देत नाही. पुन्हा तशीच शांतता. तो एखाद्या अपराध्यासारखा उभा असतो. तिलाही झालेल्या प्रकाराची रुखरुख वाटू लागते. विचित्र तणाव. तो आपलं सामान घेऊन तिथून जाऊ लागतो.]

ती—(तणाव सहन न होऊन) काय, झाली तुमच्या गाडीची वेळ ?

तो--नाही. अजून एक तास आहे.

ती—मग. कंटाळा आला ?

तो--हो. एकान्ताचा.

ती—जायचं असेल तर जा. पण मला वाटतं, आपली थोडीतरी ओळख झालेली आहे.

तो--हं.

ती--असो. जायचं तर निरोप घेण्याचा शिष्टाचार तरी व्हावा.

तो--खरं आहे. बोलून चालून आपण सध्या प्लॅटफॉर्मवर आहोत.

How a little time
we have to live in this world
If once aparted
Shall never meet again.

--पुन्हा भेटूच याची शाश्वती नाही.

ती--म्हणूनच.

तो—हं. तर हलतो मी.

ती—कुठं निघालात ?

तो--पलिकडे जाऊन बसतो.

ती—मला म्हणायचंय, कोणत्या गावाला जाणार आहात ?

तो--सध्या माझ्या खिशात नागपूरचं तिकिट आहे.

ती—पुढे ?

तो--निश्चित सांगता यायचं नाही.

ती--म्हणजे--

तो--मी प्रवासाला निघालो आहे.

ती—एकटेच आहात ?

तो—हो.

ती--कुठला प्रवास ?

तो--एकाच दिशेचा नाही. जिकडे दिशा तिकडे प्रवास.

ती--कुठवर करणार हा प्रवास ?

तो--शेवटच्या प्रवासापर्यंत.

ती--माफ करा. इतकं सिरियस बोलू नका. तसं गंभीर काहीच घडलं नाही.

ती--तसं नाही हो. पण—

ती—तुम्ही स्वतःच मनाला लावून घेतलं. मला असलं बोलणं ऐकायची सवय नाही न—म्हणून जरा अवघडल्यासारखं झालं. पुस्तकात वाचले होते असे काव्यमय संवाद वगैरे.

तो—परंतु—

ती—अजूनपर्यंत कुणी बोललं नव्हतं न असं माझ्याशी, म्हणून कसनुसं झालं इतकंच. बसा न इथं. तुम्ही बसू शकता. बोलू शकता. मघासारखं सुद्धा बोलू शकता माझ्याशी.

तो—रिलीव्हड्. आय मस्ट थँक यू.

ती—कारण ?

तो—तुम्ही वातावरण कसं एकदम मोकळं करून टाकलंत

ती—बरं वाटतं नाही जरा.

तो—हं. बाय द वे. अशा तंग वातावरणात आपली ओळख झाली. मी तुमचं नाव सुद्धा विचारलं नाही. म्हणजे नाव विचारणं शिष्टसंमत असेल तर.

ती—इतकी फॉर्म्यालिटी कशाला ? मी सरला देसाई.

तो—(अनपेक्षित धक्का बसल्यासारखं) सरला देसाई ! अमरावतीच्या ? म्हणजे अप्पासाहेब देसाई—

ती—वडील ते माझे. तुम्ही ओळखतां आमच्या अप्पांना ?

तो--यस्. आणि पर्यायानं तुम्हालाही. फक्त नावानं.

ती--(किंचित जवळिक निर्माण होऊन) काय नाव तुमचं ?

तो--(विषय टाळून) कशी काय अप्पांची तब्येत आता ? ते डोळ्याच्या ऑपरेशनसाठी नागपूरच्या हॉस्पिटलमध्ये असताना मीच होतो त्यांच्या शेजारी. बाजूच्या कॉटवर.

ती--तुम्हाला काय झालं होतं ?

तो--तसं काही विशेष नाही.

ती—पण त्यांनी कधी तुमचं नाव नाही सांगितलं.

तो—शक्य आहे. कारण मीच त्यांना माझं नाव कधी सांगितलं नाही. ते मला ओळखूसुद्धा शकणार नाहीत आता. कारण आमची भेट झाली तेव्हा त्यांच्या डोळ्यावर पट्टी होती.

ती—हं. आता आठवलं. आप्पा उल्लेख करायचे, मधून मधून. सांगायचे, खूप खूप मदत केली त्या तरुणानी म्हणून.

तो—अहो. कसली मदत अन् कसलं काय.

ती—आता माझ्या डोळ्यावर पट्टी नाही. कळू द्यात नाव तुमचं

ती—(विषय बदलून) कशी काय तब्येत आहे आप्पांची आता ?

[क्षणभर शांतता]

ती—गेलेत ते. एक वर्ष झालं.

तो—अरे ! कशानं ?

ती—अपघातात. ते गेले आणि मला बाहेर पडावं लागलं.

तो—वा छान. आणि असं दुःख सुरू झालं. व्हेहो ! कवटाळा हो दुःखाला. त्याला तरी कोण आपलं म्हणणार ?

ती—कुणाच्या सहानुभूतीवर जगायचं नाही मला.

तो—माझं बोलणं नुसती सहानुभूती समजू नका. मला स्वतःलाच आवडत नाही.

ती—मी स्वतः समर्थ आहे आयुष्य जगायला.

तो—गुड.

ती—काय करायचीय कुणाची सहानुभूती.

तो—सहानुभूती म्हणजे अखेर काय तेच. आपल्या रडण्याच्या सुरात दुसऱ्याच्या रडण्याचे सूर. आणि मग दुःखाचं एक समूह गीत. भेसूर, भयाण, उरलासुरला आनंद उसवून टाकणारं.

[तिच्या पायात लोकर अडकते. शान्तता]

ती—माफ करा हं. आप्पांची आठवण झाल्यावर मी जरा भावनेत वाहून गेले.

तो—प्रसंगच तसा.

ती—खरं म्हणजे मी आभार मानायला हवे तुमचे.

तो—का ?

ती—आप्पांना मदत दिली त्याबद्दल.

तो—डोन्ट बी सो फॉर्मल.

ती—खरं आहे. आपण एका दुव्यानं जुळले गेलो आहोत आता.

तो—वीण म्हणतात याला.

ती—(खेळकर होण्याच्या प्रयत्नात) बाकी तुम्ही बोलता मात्र छान.

तो—पण कसा अनर्थ ओढवतो बघितलंच तुम्ही.

ती—अनर्थसुद्धा ओढवून घ्यावे लागतात कधी कधी.

तो—हो. दुःखासारखे.

ती—पण सुखाची थोडीतरी जर हवी माणसाला जगायाला.

तो—सुखाचं महावस्त्र नेसून जगण्याचं फार थोड्यांच्या नशीबीं. नि खरं सांगायचं तर—मला तसं आयुष्य आवडतच नाही. कधीच आवडणार नाही. अहो; सुख म्हणजे सगळ्यांनी भोगण्याचा आभास...दुःख म्हणजे कसं... महाबाहू शंकरानं कमरेवर हात ठेवून, जटा मोकळ्या करून प्रचंड प्रतापाप्रमाणे झेलायची गंगा. आहाहा...मोठं मस्त वाटतं हो. एखाद्या नरपुंगवासारखं. अनंत शक्ती, अनंत बळ अंगात असल्यासारखं...

ती—पण जिद्द लागते असं जगायला.

तो—येते ती. आपोआप. सोपं आहे ते.

ती—सोपं ?

तो—अगदी सोपं. फक्त आपण स्वतःला बुडवून टाकलं पाहिजे भोगात. सुखाच्या किंवा दुःखाच्या..

[ती नुसतं हसते]

—तो एक साधा प्रसंग आठवला म्हणून सांगतो. असाच प्रवासाला निघालो होतो मी एकदा. तिकडे नर्मदेच्या काठी गेलो होतो. एकदा काय झालं—रात्रीच्या वेळेला अडकून पडलो नदीच्या काठावर पावसामुळे. घो घो पाऊस पडत होता. सारखा वाढतच होता. काठावर शेजारी दोन तीन झोपड्या होत्या. एका झोप-डीत आश्रय घेतला. नर्मदामैयाचं पाणी फुगू लागलं. लाटा झोपड्यांना धडका मारू लागल्या. पाण्याचे लोट आत शिरू लागले. माझ्या

शेजारचा माणूस घाबरला. मी त्याला पाठीवर घेतलं अन् झोपडीच्या छपरावर जाऊन बसलो. काळी रात्र, काळा पाऊस. विजांचा कडकडाट. तो घाबरला. आणि मला कडकडून मिठी मारून बसला जिवाच्या भीतीनं.

—मग पहाटेच्या प्रहरी पाणी ओसरलं. आभाळ उजळू लागलं. आणि सकाळच्या पहिल्या प्रकाशात जेव्हा त्याला प्रथम बघितलं तेव्हा मला खूप हसू आलं. अहो महारोगी होता तो. सर्वांगानी सडलेला. म्हणजे बघा, एवीतेवी सडत मरायचंच होतं त्याला. पण साला मरणाला मिठी मारायला भ्यायला आणि मला मिठी मारून बसला.

ती--(शहारून जाते) मिठी मारवली गेली त्याला. कळलं नाही तुम्हाला ?

तो--त्याच्यापासून दूर झाल्यावर कळलं तो महारोगी होता म्हणून.

ती--पण त्याचं शरीर...

तो--शरीराचं काय हो--शरीरं ती शरीरंच. आपली तरी काय मोठ्या मोलाची आहेत. या कातड्याच्या पलीकडे पुष्कळ आहे. शरीर सडलेलं नि सुंदर—दोन्ही अर्थानं एकच. एक सांगू तुम्हाला ?

ती--काय ? सांगा नं.

तो--ऐकणं झाल्यावर विसरून जा. किंवा हवं तर लक्षात ठेवा--किंवा......

ती— सांगा. गैरसमज होणार नाही माझा.

तो— अं ऽऽ हं. तर—त्यावेळी मी लखनौला होतो भांग अगदी मस्त चढली होती. आणि त्या चांदण्या रात्री एका सुंदर, मत्त सुगंधी किनखापी यवनयौवनेच्या मधुकुंभाचं भरपूर--भरपूर प्राशन केलं. आहाहा—सगळीकडे नशाच नशा. तिच्यात माझ्यात. म्हणून चराचरात.

[ती अवघडते]

ती—(थोडं सावधपणे) नंतर काही पश्चात्ताप वगैरे—

तो—मुळीच नाही. कशाला करायचा पश्चात्ताप. बघा तुम्ही अवघडलात.

ती—पुरुषाच्या तोंडून असं काही ऐकायची ही माझी पहिलीच वेळ.

तो—माझं चुकलं का ? ओघात मलतंच--

ती—मीच परवानगी दिली होती.

तो—पण.

ती—जाऊ द्यात. मी थोडं बोलू ?

तो—हं.

ती—ही सगळी मुशाफरी कशासाठी ?

तो—आयुष्यच उधळून दिलं आहे स्वत:चं चहू दिशांना.

ती—निष्ठा लागते.

तो—कसली निष्ठा न कसलं काय. निष्ठा वगैरे फार मोठ्या गोष्टी झाल्या. आपलं जगता येईल तसं जगणं.

ती—हिम्मत लागते पण खरं आणि खोटं कबूल करायला.

तो—दिली आहे देवानं तेवढी.

ती--तुम्ही देव मानता ?

तो--पूजतो मी त्याला. प्रेम आहे त्याच्यावर. म्हणून —जगण्यावर मरणावर--चांगल्यावर—वाईटावर--पापावर—पुण्यावर— (थोडा वेळ स्तब्धता. तो घड्याळाकडे बघतो) बापरे— बोलता बोलता वेळ कसा निघून गेला हे कळलं सुद्धा नाही.

[ती अस्वस्थ होऊ लागते. थोडावेळ वातावरण अबोल होतं. रातकिड्यांचे, इंजनचे आवाज तीव्रतेने एकू येतात. दुरून हाकारा ऐकू येतो, ' उठो रे ऽऽ चलो गाडी आने का टेम होगया. ' स्टेशन मास्तरच्या केबीनमधील घंटी. दूर काही हमालांचे संवाद. ती विणण्याची गती वाढवते. सुया चुकतात. अस्वस्थता वाढते. ती बोलायला म्हणून त्याच्या जवळ सरकते. तो आपल्याच धुंदीत असतो.]

ती—(हळूच) अहो—

[तितक्यात एक पोर्टर हिरव्या दिव्याच्या शेजारी लाल दिवा आणून स्टँडला टांगून ठेवतो. मागील स्टेशन वरून गाडी सुटल्याची घंटा वाजते.]

तो—(पोर्टरला) काय रे बाबा, आता किती वेळ आहे गाडी यायला.

पोर्टर—दहा मिनिटं लागतील साहेब.

[तो आपलं सामान आवरू लागतो. पायातले स्लिपर्स काढून होल्डॉलमध्ये ठेवतो व बूट घालू लागतो.]

ती—अहो.

तो—दहा मिनिटं उरलेत आमची गाडी यायला.

ती—तुम्ही बसता का इथं थोडं. मला काही तरी खूप सांगायचं आहे.

तो—मला सांगायचं आहे ?

ती—हो.

तो—सांगा. (बेंचावर ठेवलेलं स्वेटर हातात घेऊन) ही वीण कोणती ?

ती—माझ्या मनात असणारी ती ही वीण नाही.

तो—मग

ती—मला म्हणायचंय—

[एक पोर्टर सामान घेऊन इकडून तिकडे जातो. पडद्याच्या मागे माणसांचा गलका थोडा वाटतो. एकूण परिस्थिती नाजुक बोलण्यासारखी नसते. तो जायच्या घाईत असतो.]

ती—म्हणजे—मी सुद्धा जग बघितलंय.

तो—असेलच.

ती—मी म्हणजे काही १७-१८ वर्षांची हळवी पोर नाही.

तो—नाहीच. दुःख सोसलंय तुम्ही.

ती—म्हणजे मी बोलेन ते पोरकट किंवा अविचाराचं असणार नाही.

तो—मुळीच नाही.

[त्याची सामान आवरण्याची गती वाढते.]

ती—एक मिनिट स्वस्थ असा बरं तुम्ही. मला काही सांगायचंय.

तो—सो सॉरी. (बसतो.) जरा जायचे वेध लागलेत. त्यामुळं लक्ष नव्हतं माझं. सांगा.

ती—(काहीसा वेळ घेऊन ठामपणे.) मला—मला—मी—(जवळ जाते. त्याच्या हातावर हात ठेवते तो घटकाभर सुन्न होतो.)

तो—हे-हे-मात्र अविचाराचं आहे. मी खरं सांगू का. सगळं मोठं विचित्र घडतंय—विचित्र झालंय. तुमच्या मनावर असणारं दुपारच्या अनुभवाचं दडपण त्यात वडिलांची झालेली आठवण.... हा इथला भकास एकान्त, एकलेपणा—त्यात मी भेटलो. बोललो. ही-ही नुसती उर्मी आहे उर्मी. क्षणाची. विरून जाईल. म्हणून अविचाराचं आहे हे सगळं—

ती—पूर्ण विचाराचं आहे.

तो—म्हणजे मी कसा आहे हे सांगितलं तरीही. नुसती रखरख आहे माझ्या जीवनात. नुसती आग. पण आता प्रेम जडलंय त्या आगीवर.

ती—मला मोह जडलाय आगीत जळण्याचा. उडी घ्यायचीय मला त्यात. कदाचित् महानंदेची उडी ठरेल. असेल एखादा चंद्रमोळी आपले बाहू पसरून. घेईल कुशीत मला...मला थोडं वेडं तर होऊ द्या. मला वेडं व्हायचंय.

तो—किती क्षणात घडतंय—

ती—हे घडायला काहींना पर्वं लागतात. मला क्षण लागला.

तो—माझ्यावर कुणी प्रेम करण्यासारखं काहीच उरलं नाही. लौकिक अर्थानं तर नाहीच नाही. मी अन् मी भोगलेले भोग. विलास.. अगदी तिरस्कार वाटेल एखाद्याला.

ती—तरी पण निर्मळ आहात. निष्ठा आहे पापावर तुमची. मला ठाऊक झालंय. खात्री आहे माझी; तुम्ही जिला आपलं म्हणाल तिच्याशी एकनिष्ठ असाल. पाप करूनसुद्धा प्रेम असेल तुमचं.

तो—तुम्ही बसा इथं. मी सांगतो तुम्हांला. मला आता सांगितलंच पाहिजे. माझं एक स्वप्न होतं. एक कल्पना होती. स्वतःच स्वतःशी जपून ठेवायची. वाटायचं, आपल्याला सांगून आलेल्या पहिल्याच मुलीशी आपलं लग्नं व्हावं. पण त्या

पहिल्याच मुलीनं नकार दिला आम्हाला. तेव्हाच ठरवलं. नक्की ठरवलं. आता लग्नच करायचं नाही.

ती—कोण तो ?

तो—कळेल तुम्हालाच.

ती—मलाच ?

तो—हो.

ती—असं. मला नाही समजलं.

तो—माझं नाव दिनकर मराठे !

ती—दिनकर मराठे !

तो—बघा ४ वर्षापूर्वीचं काही आठवतं का ?

ती—(स्वत:ला खूप सावरून) आठवतं. चांगलं स्पष्ट आठवतं. (आठवून) दिनकर मराठे. तो लेखक—पिणारा—बाजारबायांवर कथा लिहिणारा—भोगणारा—भोगी—पापी—नासलेला — नासवणारा—वदफैली—(स्वत:शीच हसते) जा तुम्ही. गाडीची वेळ झालीय तुमच्या. पण एक तेवढं सांगा. शेवटलं. ही वणवण का स्वीकारली ? माझ्यासाठी ?

तो—अं हं. स्वत:च स्वत:साठी.

[गाडीचा शिटी ऐकू येते. इंजन जवळ आल्याचा आवाज. ती भयंकर उद्ध्वस्थ मन:स्थितीत थकून जाते.]

ती—जा तुम्ही. गाडी आलीय तुमची.

तो—मिळालं तुमचं उत्तर ?

ती—न सागताच मिळालं आणि कळली नकाराची निष्ठा—केवढी प्रखर आहे ती.

तो—मी तर—आयुष्य उधळून दिलं आहे चहुदिशांनी आणि वावत सुटणार आहे आयुष्य फाटेपर्यंत. चिंध्या होतील— चिंध्या —

[पोर्टर येतो. घंटा वाजवतो. तो सामान घेऊन जाता जाता म्हणतो]

—तुम्ही जगा आयुष्य. सुखाचं महावस्त्र नेसून—बाय्-बाय्

[तो जातो. मागून पोर्टर घाईघाईने येऊन हिरवा दिवा घेऊन जातो. लाल दिवा तसाच असतो तिच्या-सोबत. स्टेजवर हळूहळू अंधार होतो. ती सर्वस्व हरवि-ल्यासारखी हताशपणे लाल दिव्याशेजारी उभी असते.

पडदा]

आजचे तरुण लग्न करायला का भितात, कळत नाही. भीती ही गोष्ट लग्नापूर्वी मला माहीतही नव्हती.

—एक विवाहित

बुद्धी आणि भावना यांच्या संघर्षात बहुधा बुद्धीच्याच पदरी मूर्खपणा येतो.

× × ×

इतरांच्या अडचणींची—दु:खाची तीव्रता कमी करण्याचं आवश्यक सामर्थ्य आपणा सर्वांतच असतं. कमतरता असते फक्त इच्छेची.

अनुक्रमणिका

एकच प्याला नाटकाच्या रचनेची एक असंभाव्य कल्पना

ए. एम्. बोरीकर

वाङ्मयाच्या क्षेत्रात हरिभाऊ ज्येष्ठ व श्रेष्ठ आहेत. त्यांनी कादंबरी, कथा, प्रहसन, नाटक व काव्य लिहिले असले तरी, त्यांना महाराष्ट्र कादंबरीकार आपटे म्हणूनच ओळखतो. त्याचं कारण त्यांच्या कादंबरीतील भावनात्मक, वैचारिक व सहानुभूतिदर्शक स्वभावरेखन, अनुभवलेल्या किंवा कुठे तरी श्रवण केलेल्या, पाहिलेल्या व्यक्तींसारखेच वाटते. तशाच त्यांच्या लघुकथा देखील. त्यांच्या लघुकथेची चार पुस्तके आहेत. त्यांतील काही लघुकथा आपलं लक्ष वेधून घेतात. आकाशात असंख्य चांदण्या लुकलुकत असल्या तरी त्यांतील काही चांदण्या आपलं मन वेधून घेतात. तशांतली एक कथा "थोड्या चुकीचा घोर परिणाम" ही गोष्ट !

विष्णुपंत नावाचे एक कारकून—त्यांची बायको लक्ष्मीबाई, त्यांना मुलं, आहेत. संसार व्यवस्थित सुरू आहे. आणि अशा वेळी विष्णुपंताची बायको म्हणजे लक्ष्मीबाई बाळंतपणासाठी माहेरी जाते आणि येते. त्यावेळांत विष्णुपंतांची गंगाधरपंत नावाच्या स्नेह्याशी मैत्री जुळते. ते त्याच्याच ऑफिसातील असतात. विष्णुपंताचे एक दिवस पोट दुखते आणि विष्णुपंत औषध म्हणून एकच औंस दारू घेतात. आणि इथूनच विष्णुपंताच्या अधःपाताची सुरवात ! त्याच्या बायकोचा छळ होतो. जी प्रथम फुलाई राणी होती तिला आता अनेक हालअपेष्टा सोसाव्या लागतात. तिला मुलासाठी दूध उसने मागून आणावे लागते, तर शेजारणी हसतात. तिला न्यायला भाऊ येतो पण ती जात नाही. ती त्याला म्हणते, भाऊ आता तर मी मुळीसुद्धा हलायची नाही. विष्णुपंत ते फारच आजारी पडतात. त्यांना पुनर्जन्म मिळल्यासारखं होतं. त्या काळातच बाळाचा मृत्यू होतो. विष्णुपंतांचा ४०–४५ दिवस दारूला स्पर्श न झाल्यामुळे त्यांची दारू सुटते. व त्यावेळी विष्णुपंत विचारतात, बाळ कुठे आहे ? त्यांना अनोनात दुःख होते. व पुढे ते आनंदाने राहू लागतात. सुखाने त्यांचा संसार पुन्हा सुरळीत चालू होतो.

हरिभाऊंचे वाङ्मय स्त्रीदास्यविमोचनाबाबतचेच असल्यामुळे त्यांनी दाखविलेली ह्या कथेतील लक्ष्मीबाईची स्थिती शोचनीय आहे. तरी पण विष्णुपंताची दारू सुटावी ह्यासाठी ती प्रयत्न करते. पण ते प्रयत्न निष्फळ ठरतात. स्त्रियांच्या जन्माचे पुरुषाच्या तऱ्हेवाईक वागणुकीने कसे पोतेरं होते, ह्याचे हे उदाहरण आहे. आणि दारूच्या परिणामावरील ही एक उत्कृष्ट स्फुटकथा आहे असे वाटते.

ह्या कथेतील विष्णुपंत व मधली स्थितीतील विनायकराव ह्यांचे स्वभावचित्रण सारखे आहे, असं ल. म. भिंगारे म्हणतात.

गडकरीही प्रतिभावंत लेखक, नाटककार व कवी होते. त्यांची लेखणी उन्नत आणि स्वैर कल्पनाविलासात कशी रंगून जात होती त्याची प्रचीती त्यांच्या वाङ्मयाचा अभ्यास करण्याला कळते. गडकऱ्यांच्या प्रत्येक वाक्याला धारदारपणा आहे. त्यांच्या शैलीत मानवी मनातील गुंतागुतीच्या भावनांचे आविष्कर करण्याची एक अलौकिक शक्ती आहे. दारूच्या दुष्परिणामाबाबत ते एकच व्याख्यान लिहतात, "मुसळधार

अनुक्रमणिका

पावसात टिकून राहणारी इमारत दारूच्या शितो-ड्यांनी मातीत मिळेल. दारुगोळ्याच्या तुफानी माऱ्या-समोर छाती धरणारे बुरूज दारूच्या स्पर्शाने गारद होऊन जमीनदोस्त पडतील आणि बत्तीसलक्षणी व सद्गुणी पुरुष दारूच्या चार थेंबाने अगदी पशु झालेला दिसून येतो !" त्यानी आकर्षक अशी कल्पनाचित्रे व अलंकारिक वाक्ये लिहिली आहेत.

एकच प्याला नाटकाबाबत सर्वांना काय सांगा-यचं ! त्याचं नाव उच्चारताच करुण दीन स्थितीत उभी असलेली सिंधू, झिंगलेल्या स्थितीत हातात काठी घेऊन मुलाचा जीव घेणारा सुधाकर आणि सिंधूच्या गळ्यातील मंगलसूत्राचे मणी ओढू पाहणारा तळी-राम ! ही स्वभावचित्रे डोळ्यासमोर राहतात. तरी पण एकच प्याला नाटकाचे कथानक असे आहे.

सुधाकर–सिंधू सुखाने आयुष्याचा सुखमय गाडा चालवीत असता, त्याच्या मित्राला–रामलालला म्हण-जेच सिंधूच्या मानलेल्या भावाला परदेशात जावे लागते आणि बाळंतपणासाठी सिंधू माहेराला जाते. तिच्याबरोबरच सुधाकराची बहीण शरद जाते. आणि त्याच वेळी कोर्टातील काही चुकांमुळे सुधाकराची सनद रद्द होते आणि मानहानीच्या विस्मृतीसाठी त्याला एखादे हवे असते औषध. ते तळीराम त्याच्या कोर्टातील माणूस आणून देतो ! आणि अधःपाताला सुरवात होते. सिंधू येते, तेव्हा तिला कळते, आणि तरी पण ती त्याच्याशी चांगल्या तऱ्हेनेच वागते, सिंधूच्या भावाला ही गोष्ट कळते. तो तिला न्यायला येतो. पण ती जाण्यास तयार होत नाही. . ती पद्माकरला म्हणते, "हे पाय जिथं असतील तिथं नरक, तिथंच माझा स्वर्ग आणि तिथंच माझं वैकुंठ आणि तिथंच माझा कैलास." त्या वृत्तीमध्ये पुष्कळ काळपर्यंत सुधाकर राहतो. एकदा दारू सोडण्याचा निश्चय होतो. आणि पुन्हा पुढच्याच अंकी बाळाचा मृत्यू होतो. ती साध्वी एक चकार शब्द बोलत नाही. आणि सुधाकराच्या मांडीवर डोके ठेऊन ती मरते. आणि दुःखाच्या असह्य वेदनांना कंटाळूनच सुधाकर रसकापरासारखं हलाहल विष दारूच्या पेल्यात टाकून पितो अन् मरतो.

हरिभाऊंची 'थोड्या चुकीचा घोर परिणाम" ही कथा आणि गडकऱ्यांचे एकच प्याला हे नाटक ह्यात पुष्कळसं साम्य आपणाला दिसून येते. ग. शं. वाळिंबे लिहितात की, गडकऱ्यांनी ते कथानक एकदा वरेरकरांजवळ सांगितले होते आणि गीता हे नाव त्यांच्या मुलीवरून सुचलेले होते.

विष्णुपंत हा भिडस्त स्वभावाचा माणूस. ह्याबा-बत त्याची बायको लक्ष्मीबाई त्याला नेहमी बजावून सांगते. "आपल्या भिडस्त स्वभावाने भलतेच काही-तरी घडेल बरे का ?" नंतर लक्ष्मीबाई माहेरी जातात त्या बाळंतपणासाठी पोटदुखीचा आजार विष्णुपंतांना होतो अन् त्याच्या ऑफिसातला माणूस गंगाधरपंत ह्यांनाच ही गोष्ट माहीत होते. तो असह्य यातनांना विसरणारे एखादे औषध मागतो. व तो फक्त एकच औंस दारू त्याला देतो. आणि त्याच्या सुखद स्मृतीच्या सुगंधाने दरवळलेला विष्णू–लक्ष्मीचा आनंदी संसार नेस्तनाबूत होतो. लक्ष्मीबाईचा भाऊ न्यायला येतो पण ती जात नाही, तिला मार देखील मिळतो. आणि त्या हालअपेष्टेतच तिच्या बाळाचा मृत्यू होतो. दुर्बल मनुष्य, मी दुर्बल नाही हे सांगताना नेहमीच म्हणतो तसाच विष्णुपंत लक्ष्मीबाईस म्हणतो, "अग, तू काय वेडी आहेस ? अग, मी अगदी पक्का आहे. मी कोणाची भलतीच भीड ऐकायचा नाही." विष्णुपंतांची नोकरी सुटताच गंगाधरपंत व इतर लोक त्याची नालस्ती करतात. गंगाधरपंत दारू हे व्यसन आहे हे मान्य करताना दिसतो. ते म्हणतात, नको नको म्हणता मला हे व्यसन लागलं.

सुधाकर हा आत्‍तिक मनोवृत्तीचा माणूस प्रेमळ, मनमिळावू, विद्वान, पण बोलका आहे. त्याच्या स्वभावानुरूप त्याचा वेळ घालवायला कोणीतरी माणूस जवळ पाहिजे असतो. रामलालच्या तोंडी वाक्य आहे. तो म्हणतो "धंद्याच्या पटांगणात त्याचं कौतुक करणारा, धीर देणारा, त्याचं समाधान करणारा आणि रागाच्या ऐन भरात त्याचा तोल सांभाळणारा कोणीतरी जिव्हाळ्याचा माणूस जवळ असणे आवश्यक आहे. तरीपण नाटककार सिंधूला माहेरी पाठवितो व रामलालला परदेशात अन्

शारदला सिंधूबरोबर. आणि ऐन अशाच वेळी सनद जाते अन् त्याच्याच कोर्टातील तळीरामाशी स्नेह वाढतो. सनद रद्द झाल्यामुळे मानहानीसारख्या असह्य यातनांना विस्मृती आणणारे औषध सुधाकर मागतो अन् तळीराम आणून देला मरतो. दारू ही निंद्य आणि अत्यंत भयंकर आहे असे तळीराम सुधाकरला सांगतो तेव्हा सुधाकर म्हणतो, कीं मी काही खुळ्या मनाचा नाही की ज्याची मला सवय लागेल. किंवा जो सिंधू तुझ्याखेरीज अशी दुसरी कोणतीही वस्तू नाही की जिचा मला मोह पडेल; असे म्हणणारे दुर्बळच ठरतात. आणि 'गर्जेल ते पडेल काय' हा न्याय ठरतो.

सिंधू माहेराहून येते. त्यावेळची परिस्थिती ! जास्त दिवस राहिले म्हणून रागबीग तर नाही ना आला ! पण तो टाळून नेतो, तिला कळते की दारूची सवय लागली. तिचा भाऊ पद्माकर न्यायला येतो. पण ती जात नाही, गीतेच्या बोलण्यांनी त्यांची दारू सोडायची म्हणून प्रतिज्ञा होते. आणि तो बाळाची शपथ घेतो. दारू न प्यालेल्या अवस्थेत त्याचे सोबती कसे आहेत ह्याची जाणीव होते. सारी जनता त्याची पायमल्ली करतात ! तेव्हा त्याची अशी दशा होते ! किती भयंकर दशा ! तिची कल्पना सुद्धा करवत नाही. हे कळत असूनही व त्यांच्या मनाची ही स्थिती झाल्यावर ते म्हणतात, जिथं कवडी किंमतीच्या कंगालांनी माझी पैंजारांनी पायमल्ली केली तिथं मला सद्गुणी लोकांची सहानुभूती कशी मिळावी ? आणि ह्याच ठिकाणी रामलाल-पद्माकर आले असते तर नाटक सुखान्त झालं असतं. सद्गुणी लोकांशी संबंध आला असता तर जसे विष्णुपंताचे व्यसन सुटलं तसंच सुधाकरचं व्यसन सुटलं असतं. परंतु ऑथेल्लोत दाखविण्याप्रमाणे नायिकेचा मृत्यु ! डेस्डीमोनीच्या मृत्यूनंतर आथेल्लो शोक करतो. तसाच सुधाकर देखील शोक करतो. माझी सिंधू गेली, माझ्या पुण्याईची सिंधू आली, माझ्या दयेची सिंधू ! करुणरसाची सिंधू काळसागराला मिळाली. हे आथेल्लो नाटक वाचून परिणामकारकता झाली. तसेच ह्या कथेतील महत्त्वाची घटना अजून घडावयाची होती व ती म्हणजे बाळाचा मृत्यू आणि तो दाखविण्यासाठी अंक एक त्यांना वाढवावा लागला. अंक ४ प्र. ५ मध्ये बाळाचा मृत्यू होतो. व ३ प्रवेशांनंतर फौजदार साहेब येतात. तो घोर अनर्थ पाहून पद्माकराने ताबडतोब फौजदाराला बोलावणे इष्ट नव्हते का ? होते. पण गडकऱ्यांना बाळाचा मृत्यू घडवायचा होता कथेप्रमाणे. पण Disposal कसं करायचं ते लक्षात येईना. तितक्यात तीन प्रवेश लिहणं झालं. एखाद्या दिवशी एखादा फौजदार गेला असेल डोळ्यासमोरून आणि कल्पनाचित्रे रंगविण्यात कुशल असलेल्या गडकऱ्यांनी फौजदाराला ओढलं असेल एकच प्याला नाटकात ! बाळाच्या मृत्यूनंतर ३ प्रवेश ऐकल्याने नाटकाचा औचित्यभंग होतो, कारण ती प्रकरणं एकच प्याला नाटकाला संलग्न अशी नाहीत म्हणून त्या प्रकरणात प्रेमप्रकरण, विधवाविवाह इत्यादी प्रकरणे घुसडली आहेत म्हणून.

एकच प्याल्यातील ह्या वाक्याचा अर्थ रा. शं. वाळिंबे असा करतात. "सकाळची सिंधूची ती आनंदी मुद्रा ! ते आनंदाश्रू. मिटत चाललेल्या माझ्या डोळ्यांतली अखेरच्या आशेची निस्तेज ललाकी, वेडया आशेच्या भरात आम्ही दोघांनी चुंबन घेतल्यामुळे बाळाच्या कोवळ्या गालावर आलेली लाली— भाई—आमच्या चिमुकल्या जगातला तो शेवटचा आनंद— तो आनंद—जाऊ दे या एकच प्याल्यात." हे वाक्य त्याचा अर्थ आपल्या जगातला तो "शेवटचा आनंद" म्हणजे "दारू सोडण्याची शपथ घेतल्यामुळे सिंधूला झालेला उत्कृष्ट आनंद". पण मला असे वाटते की गडकऱ्यांनी हे वाक्य लिहूनच बाळाच्या मृत्यूची योजकता वाचकांपुढे व प्रेक्षकांपुढे ठेवली आहे. वाक्य वाचताना शेवटचा आनंद—तो आनंद म्हणजे रामलाल जवळ ज्या चिमुकल्या मुलाबद्दलचं बोलणं चाललं आहे तो चिमुकला आनंद म्हणजे बाळ त्याला जाऊ दे, या एकच प्याल्यात ! स्फुट गोष्टीत दाखविल्याप्रमाणे त्यांना ती घटना आठवली व त्यांनी त्याची पूर्वसूचना दिली. अशा पूर्वसूचना अनेकदा गडकऱ्यांनी दिलेल्या आहेत." अतर्क्य सामर्थ्यवान प्रभू मला एका प्याल्यात देखील बुडवील असे म्हणताच तळीरामाचा प्रवेश हे पूर्वसूचनेचं ज्वलंत उदाहरण आहे.

रंगभूमि—[नोव्हेंबर १९०७ : वर्ष पहिले – अंक चौथा]

पुणे नाट्यसंमेलनाच्या निमित्ताने

नागपूरकडे नाटकाच्या हस्तपत्रकास पुढील निरनिराळी नांवे आहेत.

१ जाहिरात, २ पेपर, ३ नोटीस, ४ परवाना, ५ टिकिट, ६ लिटी, ७ फारम, ८ फारमा, ९ कागद, १० कग्गद, ११ कारड, १२ छापा, १३ पढनेका, १४ ताव, १५ इतिहास, १६ इश्तेहार, १७ वाचन, १८ हँडप्रूफ १९ हँडवेट, २० हँडक्रूस, २१ हँडरार्यटिंग, २२ हँडल, २३ हँडरूल, २४ नाटक, २५ हॅम्लेट, २६ लव्हेंडर, २७ समन्स, २८ वॉरंट.

[एवढी माहिती देऊनच संपादक महाशय थांबले नाहीत. त्यावरील त्यांचे भाष्यही वाचनीय आहे.]

या सर्व नावांनी जर नाटकाचे हस्तपत्रक ओळखिले जाते तर मग बिचाऱ्या गूळ, खारिक, खोबरे, कांदे, बटाटे, या शब्दांनी तरी काय पाप केले आहे नकळे की त्या योगाने त्यांचा वरीलप्रमाणे अर्थ होऊं शकत नाही ? तिकडील भाजीपाले वगैरे पदार्थांची नांवेही अशीच विलक्षण आहेत.

[साठ वर्षांपूर्वीच्या नागपूरसंबंधी असलेले अपसमज आणि आजच्या नागपूरसंबंधी असलेले असलेच कांही तरी अपसमज पडताळून पाहावेत.]

सत्यकथेच्या जानेवारी १९६७ च्या अंकात ह. वि. मोटे यांनी श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या व गडकऱ्यांच्या काही आठवणी प्रसिद्ध केल्या. ते म्हणतात, 'त्यांना अशी पूर्ण जाणीव होती की आपण सर्वात जास्त उसनवारी केली आहे.' ह्याहीपेक्षा ते लिहतात, 'तात्या, मी तुमच्या नाटकातून काही कल्पना घेतो, आठवडा दोन आठवडे झटून त्या कल्पनांना समांतर अशा कल्पना शोधून काढतो. आणि थोडीशी निराळी सजावट करून नाटकात कोठेतरी घुसडून देतो झालं !' हरिभाऊंच्या कथा त्यावेळी करमणुकीत, मनोरंजनात येत होत्या अशा वेळी ही गोष्ट गडकऱ्यांनी वाचलं असावी. भाषाशैलीच्या जोरावर नाटक लिहिलं असावं. आणि थोडीशी नाटकी सजावट केली असावी असं मला वाटतं.

नाटक व कथा ह्यात फरक असतोच. नाटकातील कथानक जरी सारखे असले तरी पण संवाद, कथालेखन, नाटयतंत्र ह्या दृष्टीने एकच प्याला हे एक उत्कृष्ट नाटक आहे त्यामुळे एकच प्याल्याचे महत्त्व कमी होत नाही.

अनुक्रमणिका

नाटककार स. अ. शुक्ल काही विचार

प्रा. रू. पां. पाजणकर

श्री. स अ शुक्ल यांची नाट्यसृष्टी सुमारे सात नाटके व चार एकांकिका यांनी सजलेली दिसते. 'सौभाग्यलक्ष्मी' (१९२५) आणि 'लोकसिंहासन' (१९४६) ही त्यांची सामाजिक म्हणता येण्यासारखी दोन नाटके सोडली, तर उरलेली पाचही नाटके 'पौराणिक' सदरात जमा होतात. 'स्वर्गावर स्वारी' (१९२८), 'साध्वी मीराबाई' (१९३०), 'साक्षात्कार' (१९३०), 'सिंहाचा छावा' (१९२७) व 'सत्याग्रही' (१९३१) ही त्यांच्या पौराणिक नाटकांची प्रभावळ. या नाट्यसृष्टीचे एक ठळक वैशिष्ट्य असे की ती सारी संगीतमय आहे. 'यशवंत संगीत मंडळी', 'आनंद संगीत मंडळी' 'बालमोहन नाटक मंडळी', 'नूतन संगीत विद्यालय–नाट्यशाखा', 'अरुणोदय संगीत नाटक मंडळी' व 'कलाविकास–नाट्यशाखा' या संचांनी शुक्लांची नाटके रंगभूमीवर सादर केली आहेत. 'ललितकला', 'गंधर्व', किंवा 'बलवंत' या तत्कालीन प्रथम प्रतीच्या संगीत मंडळयांचा कलात्मक स्पर्श या नाटकांना लाभला नाही, ही वस्तुस्थिती महत्त्वाची आहे.

'सौभाग्यलक्ष्मी' हे त्यांचे पहिले नाटक १९२५ मध्ये आणि त्यांचे रंगभूमीवर आलेले शेवटचे नाटक 'सत्याग्रही' १९३३ मध्ये प्रयोगरूपाने दाखल करण्याचे श्रेय 'यशवंत' ला आहे. म्हणजे १९२५ ते १९३३ हा शुक्लांच्या नाट्यनिर्मितीचा काळ ठरतो. मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने हा काळ समारोपाचाच म्हटला पाहिजे. ज्या संप्रदायात शुक्लांची नाटके बसतात त्याच्या ऐश्वर्याचा उच्च उत्कर्ष रंगभूमीवर तळपून गेला होता. या कलोत्कर्षाच्या ओसरत्या प्रभेनेही ह्या काळातील रंगभूमी प्रभावित झालेली होती. अशा या काळाचा शुक्लांच्या नाट्यलेखनावर परिणाम होणे अपरिहार्यच होते. या काळातील रसिकरुचीने त्यांच्या नाटकाचा बराच भाग घडविला. नाटक हे भिन्न रुचीच्या लोकांचे समाराधन करण्याचे साधन असून ते प्रयोगरूपानेच आस्वाद्य असते', अशी त्यांची निष्ठा होती. 'भिन्न रुचीच्या लोकांचे समाराधान' आणि 'प्रयोगाची रंगत' या दोन ध्रुवताऱ्यांचा त्यांच्या मनोपिंडावर जबरदस्त पगडा होता. शिवाय नाटक मंडळीच्या मागणीप्रमाणे नाट्यरचना करण्याकडे त्यांच्या कलेचा कल त्यांनीच सांगून ठेवला आहे. शुक्ल यांच्या नाट्यलेखनकालीन रंगभूमीची अवस्था आणि त्यांची ती लेखनप्रवृत्ती यांचा त्यांच्या नाट्यविश्वावर फार परिणाम दिसतो. हा निर्मितीपूर्व पार्श्व मनात वागविला, तरच त्यांच्या नाटकांना न्याय देता येईल. त्यांतील मर्म समजून घेता येईल. शुक्ल हे मराठी नाटक पुढे नेणारांपैकी नव्हेत, हे लक्षात ठेवूनच त्यांच्या नाटकातील, वैशिष्ट्यांचा व वैगुण्यांच्या विचार केला पाहिजे. नाटककार शुक्ल यांची मूळ भूमिकाच नाट्यरसिकरंजनाची आहे. 'रसिकरंजनाचे स्वामित्व' त्यांनी हेतुपूर्वक स्वीकारलेले दिसते आणि त्यांच्या नाटकांचा रसिकवर्गही ते कटाक्षाने लक्षात घेत असलेच पाहिजे. 'आनंद', 'बालमोहन', 'अरुणोदय' यांनी जोपासलेला व पोसलेला असा विशिष्ट अभिरुचीचा रसिकवर्ग होता. 'यशवंत'ने त्यांची सामाजिक नाटके घेतली. 'यशवंत'चा रसिक समाज काहीसा निराळा होता. त्याचा परिणाम 'यशवंत'ने स्वीकारलेल्या नाटकांच्या बांधणीत आपल्याला दिसून येतो. त्यांच्या

पौराणिक नाटकात दैवी चमत्कारांचे अप्रमाण प्राबल्य आढळते.

शुक्ल यांनी आपल्या सातपैकी पाच नाटकांसाठी पौराणिक कथा घेतल्या आहेत. पौराणिक कथांतून घडविलेल्या नाटकांविषयी सौभद्राने मराठी रसिकात निर्माण करून ठेवलेली नाट्याभिरुची खाडिलकरांनी संवर्धित केली. शिवाय पौराणिक संस्कारांचा प्रभाव भारतीय मनोपिंडावर असल्याने पौराणिक नाटकांसाठी एका रसिकवर्गाची मने तयार होतीच. शुक्ल यांची नाट्यान्वेषी प्रतिभा मराठ्यांच्या नाट्यसंपन्न इतिहासाकडे वळली नाही ही गोष्ट दोन दृष्टींनी सूचक वाटते. एक तर त्यांच्या संगीत संचांना ऐतिहासिक संविधानकावरील धारदार व तेजस्वी नाटकांतून पदविलासासाठी विशेष वाव नव्हता. संगीत मंडळचांचा त्यांच्या नाटकांवर झालेला हा अप्रत्यक्ष असा परिणामच होय. दुसरेही अधिक महत्त्वाचे त्यातून सूचित होते. नाटककार शुक्लांचे व्यक्तित्व त्यातून प्रतीत होऊ शकते. त्यांची नाट्यप्रकृती आणि नाट्यकल्पना यांवर प्रकाश पडू शकतो.

शुक्ल यांचे 'सत्याग्रही' ध्रुवाच्या, 'साध्वी मीराबाई' हे मीराबाईच्या आणि 'स्वर्गावर स्वारी' हे प्रल्हादाच्या प्रसिद्ध कथेवर आधारित आहे. या तिन्ही कथांतून एकनिष्ठ व अप्रतिहत भक्तीचा ओघ स्पष्ट आहे. म्हणजेच यातील नाट्य भक्तिगर्भ आहे. [मराठी मनात असणारे संस्कारजन्य 'भक्ति'प्रेम येथे लक्षात घेण्यासारखे आहे.] भक्ताच्या जीवनातील नाट्य ज्या संघर्षातून उद्भवते तो संघर्षच मुळी काहीसा शांततामूलक असतो त्यात नाट्याला दीप्ती आणारे ज्वालाग्राही घटक कमी पडतात. भक्ताचे मोक्षलोभी मन नाट्याला जन्म देणाऱ्या संघर्षासाठी आवश्यक ठरणाऱ्या 'युयुत्सू-वृत्तीस' वरेचसे प्रतिकूल असते. त्यामुळे उद्भवणारा संघर्ष एकतर्फी व असंतुलित होतो. असला संघर्ष कितीही उग्र व तीव्र 'दाखविला' तरी नाट्यनिर्मितीच्या दृष्टीने तो ठिसूळच असतो. या संघर्षाचा गाभाच संघर्षशून्य अशा समन्वयाचा असतो. अर्थात त्यातून उपजणाऱ्या तथाकथित नाट्याला नकळत लखवा गेलेला असतो. आपल्या पौराणिक नाटकातून शुक्ल यांना अत्यद्भुत व विलक्षण चमत्कारांचा वापर करावा लागला, याचे प्रमुख कारण असे की मुळातील जन्मदुर्बल नाट्य त्यांना सतेज सजविणे भाग होते. त्यांचे 'साक्षात्कार' हे नाटक 'कौरव-पांडवांच्या' मूलतः नाट्यपूर्ण जीवनातील आहे. पण येथेही शुक्ल यांनी निवडलेला कथाभाग नेमका नाट्यात्मक व गतिमान संघर्षापासून दूरचाच घेतला आहे. 'चित्रसेन गंधर्वाकडून कौरवांची मानखंडना आणि पांडवांच्या औदार्यामुळे झालेली त्यांची मुक्तता' असे या संघर्षाचे स्वरूप आहे. ते लक्षात घेतले की, त्यातील भक्तिनाट्याशी असणारे जवळचे पण अप्रत्यक्ष नाते सहज सूचित होते. 'साक्षात्कार' या नावातूनही भक्तिगंधच दरवळतो. या कथानकातील वस्तुतः नाट्यदर्शी होऊ शकणारा चित्रसेन व कौरव यांतील संघर्ष नाटकात मागे पडतो आणि पांडवांचे 'औदार्य' व 'साक्षात्कार' पुढे येतात ही घडामोड शुक्ल यांच्या नाट्यदृष्टीला व नाट्यकल्पनेला स्पष्ट करणारी आहे. "सिंहाचा छावा" तेजोत्कट नाट्याला थारा देणारा आहे. परंतु शुक्ल यांनी केलेला संविधानकाचा मांड विचारात घेतला म्हणजे ते नाट्य त्यांना अभिप्रेत नसावे, असेच म्हणावे लागते. "अभिमन्यूने गाजविलेला पराक्रम आणि त्याच्या अधर्म्य वधाचा अर्जुनाने घेतलेला सूड" अशी या नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना आहे. ही कथाच कशी 'पेटलेली' आहे! शुक्ल यांनी तिची 'दोन शकले' करून टाकली. अभिमन्यूच्या पराक्रमाचा पहिला भाग अर्जुनाच्या सूडोद्‌भवी कर्तनाशी एकरस होऊन नाट्यप्रेरक संघर्ष उत्कर्षितच होत नाही. शुक्लांची नाट्यप्रतिभा संतनाट्य (आणि संतनाट्यही) निर्माण करण्याकडे कशी वळलेली होती, याचे हे निषेधात्मक गमकच नव्हे काय?

शुक्लांनी नाटकांच्या पौराणिक विषयातून समकालीन राजकीय आशय गोवला आहे. या दृष्टीने त्यांचे नाटककार खाडिलकर यांच्याशी गोत्र जुळते. "राजकीय विचारांचो सूचना त्यांच्या जवळ जवळ प्रत्येक पौराणिक नाटकात आढळते." या डॉ. अ. ना. देशपांडे यांच्या अभिप्रायाची आठवण शुक्लांची पौराणिक नाटके वाचताना वारंवार होते. 'सत्याग्रही', 'स्वर्गावर स्वारी' यांतील राजकीय पडसाद स्पष्टपणे जाणवतात. त्यांच्या नाट्यसृष्टीचे हे वैशिष्ट्यही त्यांच्या नाट्यदृष्टीचे व मनोपिंडाचे दर्शक वाटते. पौराणिक कथाभागाला नाट्यरूप देताना नाटककार

समकालीन राजकीय परिस्थितीशी समरस होऊ पाहातो. पौराणिक विश्वातून वावरत असतानाही राजकीय संदेश सांगण्याचा त्यांचा संकल्प सिद्ध आहे. नाट्यगत जीवनाला समाजमूल्यांची आवश्यकता त्यांच्या लेखी गृहित आहे. कोणता तरी समाजोपयोगी संदेश नाटकातून निष्कर्षित करण्याची त्यांची मनोधारणा स्पष्ट दिसते. 'सौभाग्य–लक्ष्मी' व 'लोकसिंहासन' या सामाजिक नाटकांतही त्यांची सामाजिक मूल्यधारणा महत्त्वाची आहे. 'सौभाग्यलक्ष्मी'त 'विमल'च्या रूपाने त्यांनी विधवाविवाहाची आवश्यकता मांडली तर 'लोकसिंहासना'तही असाच कालोचित 'संदेश' गोवण्यात आला आहे. नाट्यगत जीवनाचे समाजमूल्य आणि त्यातून हेतुपूर्वक करण्यात आलेला संदेशाचा आविष्कार हे शुक्लांच्या नाट्यसृष्टीचे लक्षणीय अंग आहे.

नाटकाच्या या रचनावैशिष्ट्यातून नाटककाराच्या समाजाभिमुख प्रतिमेचा साक्षात्कार होतो. व्यक्तिमनातील गहन गुंतागुंत आणि तदंतर्गत नाट्य यापेक्षा संदेशगर्भ समाज–मूल्यांकित नाट्याचे त्यांच्या प्रतिमेला अधिक प्रलोभन आहे. म्हणूनच मनोगत गुंतागुंतीची उकल करणाऱ्या सूक्ष्म आणि अंतर्दर्शी व्यक्तिरेखा निर्माण करण्यापेक्षा अपेक्षित 'संदेशा'चे संवाहन करणाऱ्या प्रातिनिधिक व्यक्ती त्यांना हव्या आहेत. ओघानेच 'व्यक्तीपेक्षा' 'संदेशाला' प्राधान्य येते. त्याच्यासाठी व्यक्तींना जन्म मिळतो व त्या नाटकात राबविल्या जातात. संदेशात्मक संविधानकाचा डोलारा ताणून धरण्यापुरते येथे व्यक्तींना स्थान आहे. या नाटकांची ठेवणच अशी असल्याने व्यक्तिरेखनातील सूक्ष्मतेची अपेक्षा अस्थायी ठरते. हे मनोनाट्य—स्वभावनाट्य––नव्हे. त्याला फार तर 'प्र–संगनाट्य' म्हणावे लागेल. अर्थातच अशा वेळी 'प्र–संग जुळणीला अनन्य महत्त्व येणारच. या 'प्र–संग जुळणीला लागू असणारे 'लॉजिक'ही अर्थातच संदेशानुगामी आहे. नाटकातील 'समाजनिष्ठा' इतकी 'प्रचंड' आहे की तिचा उद्‌घोष अर्पणपत्रिकातूनही निनादतो.

इथे एक विचार पुढे येतो. शुक्ल यांची नाटके ज्या विशिष्ट रसिकवर्गात 'लोकप्रिय' होती त्यांच्या 'अभिरुचीची' ही 'मांग' होती. धार्मिकता, अद्‌भुत चमत्कार, पारंपारिक नीतिकल्पना (विशेषतः दैवी व पाशवी यांच्या संघर्षातील दैवी शक्तीचा विजय) आणि प्रचलित स्थूल समाजसंदेश ही या वर्गाच्या अभिरुचीची सामग्री होती. आपल्या नाटकांची लोकसुलभ घडण करण्यासाठी शुक्लांनी ही अभिरुचीच्या लोकप्रियतेची सामुग्री भरघोस वापरली.

खाडिलकर–गडकऱ्यांनी मराठी नाटक पुढे नेले. त्यांच्या युगप्रवर्तक प्रभावळीत शुक्लांचा समावेश करण्याचे प्रयोजन नाही. पण एवढे मात्र अबाधित की लोकप्रिय मराठी नाटककारांत त्यांचे स्थान बरेच वरचे आहे. त्यांच्या नाटकांच्या तीन तीन आवृत्त्या निघाल्या आहेत. 'यशवंत', 'नूतन' किंवा 'बालमोहन' सारख्या प्रतिष्ठित मंडळया त्यांचे प्रयोग करीत असत. 'सिंहाचा छावा', 'स्वर्गावर स्वारी' ही शुक्लांची नाटके लोकप्रियतेच्या शिखरावर होती, अशी डॉ. गोमकाळे यांच्यासारख्या नाट्यमर्मज्ञांची साक्ष आहे. तेव्हा शुक्लांची लोकप्रियता नाकारण्यात अर्थ नाही. 'स्वकुलतारक सुता––', 'रजनीनाथ हा—' किंवा 'चंद्रिका ही जणु—' यांच्या स्वरविलासात समाधी लागलेला रसिकवर्ग वगळला तर शुक्लांची कित्येक पदे सर्वतोमुखी वावरत होती. "गोजिऱ्या कळया फुलांनो" व 'देवा कुठे गुंतला' या त्यांच्या पदांची लोकप्रियता अमाप आहे. लोकप्रियता हाच त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचा मानदंड मानला पाहिजे. त्यांनी मराठी नाटक सामान्यजनापर्यंत नेले.

शुक्ल यांच्या नाटकाची लोकप्रियता मान्य करूनही तिची एक मर्यादा डोळयाआड करता येण्यासारखी नाही. त्यांचा रसिकवर्ग जनसामान्यांचा होता. शुक्लांचे नाटक खेडोपाडी पोचले ते यामुळेच. महाराष्ट्रात गावोगावी पसरलेला बहुजनसमाज, त्याची भोळी रसिकता आणि अचिकित्सक वृत्ती असे त्यांच्या रसिकवर्गाचे स्वरूप होते आणि नाट्यरचनेच्या वेळी त्यांनी ते प्रयत्नपूर्वक लक्षात घेतले. ओघानेच त्यांचे नाटक कलात्मकतेच्या संदर्भात स्थूल बनले. त्याचा घाट लोकललित झाला.

शुक्ल यांच्या नाटचकर्तृत्वाचे साकल्याने समालोचन करताना असे म्हणता येईल की मराठी नाटकाचा एका विशिष्ट संदर्भातील लोकप्रिय घाट (popular type of Drama) त्यांनी तयार केला. या लोकप्रिय घाटाला आवश्यक असणारी बहुतेक सारी वैशिष्टचे त्यांच्या नाटचसृष्टीत एकवटलेली दिसतात. उच्च दर्जाच्या दृष्टीने हिणकस ठरणाऱ्या घटकांचाही या सृष्टीने स्वीकार केला आहे. म्हणूनच शुक्लांना अभिप्रेत असणाऱ्या या लोकप्रिय घाटाच्या संदर्भातच त्यांच्या नाटकांचे मूल्य आणि मर्म स्पष्ट होऊ शकते.

लोकप्रिय घाटाची नाटकेही रंगभूमीला व नाटचकलेला आवश्यक असतात. हे लक्षात घेतले म्हणजे शुक्लांच्या नाटचकर्तृत्वाचे महत्त्व कोणालाही मान्य व्हावे.

पत्रव्यवहार

जयहिंद

'युगवाणी'च्या वर्ष २१, अंक १०, पृ. ३६० वर श्री. ल. ज. खरे यांचा "यथार्थदीपिकाकार वामनपंडित व नीतिशतकाचा भाषांतरकार एकच की भिन्न ?" असा एक संशयप्रश्न मांडणारा, प्रा. मालशे यांनी संपादिलेल्या नीतिशतक या ग्रंथांतील समुचित असे संस्कृत नीतिशतकाचे भाषांतर काही स्थळी कसे नाही हे निरनिराळे पदचरण घेऊन दाखवणारा एक लेख प्रसिद्ध झाला आहे. त्या लेखाचे शेवटी अशा प्रकारचा अनुवाद यथार्थदीपिकाकार वामनपंडित यांच्या हातचा असणे शक्य आहे काय ? प्रस्तुत लेखकाच्या मते ते नकारार्थी असले पाहिजे.

वरील संशय जो लेखकाने म्हणजे श्री. खरे यांनी घेतला आहे तो योग्य आहे. भर्तृहरीच्या तीनही शतकांचे भाषांतर हरिपंडित नावाच्या यथार्थदीपिकाकार वामनस्वामी यांच्या शिष्याने केले आहे. हे मागेच म्हणजे इ. स. १९२१–२२ मध्ये ग्वाल्हेरचे संशोधक श्री. भालेराव यांनी व इ. स. १९३८ मध्ये सध्याचे नागपूर महाविद्यालयाचे प्राचार्य श्री. मा. गो. देशमुख यांनी प्रसिद्ध केले आहे.

तसेच मी 'इंद्रायणी', पुणे या मासिकात वामनस्वामी यथार्थदीपिकाकार (मृत्यु इ. स. १६९५) व वामनपंडित (मृत्यु इ. स. १७५४) असे दोन वेगळे कवी निरनिराळ्या स्थळी व काळी झाल्याचे दाखविले आहे. तरीही पण अद्याप वामनपंडित यांच्याच नावावर वामनस्वामीची यथार्थदीपिका गणली जाते, तसेच हरिपंडिताच्या शतकत्रयाची मालकी वामनपंडिताकडे दिली जाते.

वामनस्वामी यथार्थदीपिकाकार व वामनपंडित हे दोन निराळे कवी झाले तसेच आजवर वामनपंडितांचे चरित्र म्हणून जे जे प्रसिद्ध झाले आहे ते सर्वच्या सर्व कसे चुकीच्या माहितीने भरले आहे याचे गेली चाळीस वर्षे संशोधन करून जवळजवळ दोनशे पृष्ठांचा ग्रंथ लिहिला आहे. फक्त कुमठेगावाचा वामनाच्या समाधिस्थळाशी जो संबंध आला आहे त्याचे संशोधन करावयाचे आहे. नवनीतांत कुमठे सातारा जिल्ह्यात आहे असे जे लिहिले आहे ते चूक आहे. हे कुमठे कारवार जिल्ह्यातील असावे असे प्रमाणांवरून वाटते.

तसेच वामनस्वामी, वामनपंडित व हरिपंडित अशा तिघांची कविता वामनपंडितांच्या नावावरच प्रसिद्ध झाली आहे. तीही निरनिराळी करून संपादन करण्याचा विचार आहे. नमस्ते.

नागपूर
३–३–६७

आपला नम्र
कल्याणराव

मराठीचे अध्यापन....४

रसग्रहणात्मक किंवा सौंदर्यानुभूतीपर उद्दिष्टांची साध्यता

प्रा. म. बा. कुंडले

यापूर्वीच्या दोन लेखांकांत मराठीच्या अध्यापनाची भाषिक उद्दिष्टे — ग्रहणात्मक व प्रकटीकरणात्मक उद्दिष्टे कशी साध्य करता येतील याचे विवेचन केले. विद्यार्थ्यांची भाषिक तयारी चांगल्या रीतीने करून घेतल्यानंतर पुढील अध्यापनाचा वाङ्मयीन पातळीवर विचार करणे ओघानेच येते. पहिल्या लेखात म्हटल्याप्रमाणे वाङ्मय-अध्यापनाची उद्दिष्टे ठरविताना वाङ्मयनिर्मिती व वाङ्मयवाचन यांच्या मुळाशी असलेल्या उद्दिष्टांचा आधार घ्यावा लागेल. वाङ्मयाचा व्यवच्छेदक घटक किंवा आत्मा म्हणजे रस किंवा सौंदर्य ! कलावंत रस किंवा सौंदर्य यांची अभिव्यक्ती करण्यासाठी लेखन करतो, तर त्या रसाचा किंवा सौंदर्याचा आस्वाद घेण्यासाठी वाचक वाङ्मय वाचतो. म्हणून वाङ्मयांतर्गत रस वा सौंदर्याची अनुभूती घेण्याची पात्रता विद्यार्थ्यांमध्ये निर्माण करून त्यांच्यात सदभिरुची, कलात्मकता, रसिकता, सहृदयता इत्यादी वृत्तींचा विकास करणे हे वाङ्मयाच्या अध्यापनाचे ध्येय !

येथे वाङ्मय हा शब्द ललित वाङ्मय या अर्थाने वापरला आहे. वाङ्मयाचे गद्य व पद्य असे दोन प्रमुख प्रकार केले जातात. परंतु हे काही विशेष चांगले वर्गीकरण नव्हे. त्याऐवजी वैचारिक वाङ्मय व भावनाप्रधान किंवा ललित वाङ्मय असे प्रकार मानणे हे अधिक तर्कशुद्ध होईल. वैचारिक वाङ्मयाच्या अध्यापनातून विद्यार्थ्यांच्या विचारशक्तीचा व ग्रहणशक्तीचा अधिक विकास होतो, तर भावनाप्रधान वाङ्मयातून विद्यार्थ्यांच्या भावनात्मक अंगाचा परिपोष होऊन त्यांच्या रसग्रहणात्मक व सौंदर्यानुभूतिपर शक्तींचा अधिक विकास होत असतो. हाच विकास अधिक चांगल्या रीतीने कसा करावा याचा प्रस्तुत लेखात विचार केला आहे.

रसग्रहणात्मक शक्तीचा विकास म्हणजे काय ?

वाङ्मयातील रस म्हणजे काय, रसनिष्पत्ती कशी होते, सौंदर्य म्हणजे काय व त्याचे घटक कोणते इत्यादी विषयांवर आपल्या देशात प्राचीन काळापासून आजतागायत चर्चा होत आहे, मराठी भाषेतही भरपूर झाली आहे, होत आहे परंतु ही सर्व वाङ्मयीन पातळीवर ! शैक्षणिक पातळीवर मात्र रसानुभूती किंवा सौंदर्यानुभूतीचा विचार आपल्याकडे झाला नाही. रसग्रहण किंवा सौंदर्यग्रहण-क्षमतेमध्ये कोणकोणत्या मानसिक प्रक्रियांना आवाहन करून ही शक्ती कशी विकसित करावी या विषयाकडे आमच्या विद्वानांनी लक्ष दिले नाही. पाश्चात्य देशांमध्ये मात्र अनेक शिक्षणशास्त्रज्ञांनी या विषयावर बराच उहापोह करून तत्संबंधी काही अध्यापनविषयक सिद्धांतही मांडले आहेत. वाङ्मयास्वादासाठी, किंबहुना कोणत्याही कलेच्या आस्वादासाठी, त्यांनी 'Appreciation'

या अधिक व्यापक व समावेशक संज्ञेचा वापर करून तीत रस, सौंदर्य, कलात्मक व नैतिक मूल्ये या सर्वांचा अंतर्भाव केला आहे. ' Appreciation may be said to consist of the emotional disposition to choose those values in life, conceived to be of greatest ultimate significance to the individual or society अशी एन. एल. बॉसिग या शिक्षणशास्त्रज्ञाने व्याख्या केली आहे. तसेच त्याने appreciationचे दोन प्रकार मानले आहेत. एक म्हणजे Aesthetic appreciation—रसानुभूती किंवा सौंदर्यानुभूती, व दुसरा Moral or ethical appreciation—नैतिक अनुभूती किंवा नैतिक मूल्यांचे संस्कारग्रहण. या दोन्हीही अनुभूती परस्परपूरक आहेत. कारण श्रेष्ठ साहित्यांतून ज्याप्रमाणे रसाविष्कार व सौंदर्यदर्शन घडते, त्याचप्रमाणे अप्रत्यक्षपणे नीतिमूल्यांचे संस्कारही मनावर होतात. व या दोन्हीही प्रकारच्या अनुभूतींच्या संकलित संस्कारांमधूनच सदभिरुची Taste - (Faculty to discern and enjoy beauty and other excelence in great art and literature) --विकसित होते. ए. एम. जॉर्डन या शिक्षणशास्त्रज्ञाच्या मते रसग्रहणात दोन प्रक्रियांचा अंतर्भाव होतो एक म्हणजे–उत्तम साहित्य कोणते व नकली, दिखाऊ व मपकेबाज साहित्य कोणते हे ओळखता येणे, व दोन, श्रेष्ठ साहित्यांचे विशेष कोणते हे समजणे. स्टॉर्म ॲंड हा शिक्षण शास्त्रज्ञ म्हणतो की appreciation मध्ये तीन घटक असतात,—१ आनंद-आस्वाद (enjoyment), २ कौतुक किंवा प्रशंसा (admiration) व ३ सहानुभूती (Sympathy). त्याच्या मते रसग्रहणात्मक अध्यापनाचे उद्देश पुढील प्रमाणे– 1. To get pupils to love good books; 2. To value and enjoy high and noble thoughts; 3. To understand and sympathize with human nature; 4. To realise the variety and possible intensity of human life.

पिन्सेंट या शिक्षणशास्त्रज्ञाने मात्र सौंदर्यदर्शनावरच अधिक भर दिला आहे. तो म्हणतो, " Appreciation lesson is an invitation to look at or to listen to something beautiful. "

रसग्रहण व सौंदर्यग्रहण यांचे व तदंतर्गत प्रक्रियांचे वरील प्रमाणे स्वरूप समजून घेतले तर आपल्याला हे कळून येईल की, या रसानुभूती–सौंदर्यानुभूतीचा विकास हा प्रामुख्याने भावनात्मक प्रक्रियांशी निगडित आहे. केवळ विचार, बुद्धी, अगर ज्ञान यांच्याशी नाही. अर्थात रसग्रहणात विचार अगर बुद्धीचा अंश नसतो असे मुळीच नाही. उलट वाङ्मय समजून घेण्यासाठी, त्यातील आशय ग्रहण करण्यासाठी वैचारिक व बौद्धिक क्षमता आवश्यक आहेच. म्हणण्याचा मुद्दा असा की, कोणत्याही वाङ्मयीन कलाकृतीचे अर्थस्पष्टीकरण झाले, त्यातील शब्द, विचार, कल्पना यांचे बौद्धिक विश्लेषण केले म्हणजे त्या कलाकृतीचा 'आस्वाद' घेतला, की त्यातील रस-सौंदर्याची अनुभूती आली असे म्हणता येणार नाही. त्यासाठी भावनांना आवाहन करून त्यावर संस्कार करणे आवश्यक आहे. या दृष्टीने रसग्रहणात्मक उद्दिष्टे साध्य करताना पुढील अध्यापनविषयक तत्त्वे मार्गदर्शक ठरतील —

(१) रसानुभूती किंवा सौंदर्यानुभूती ही केवळ विचारनिष्ठ किंवा बुद्धिनिष्ठ नसून, ती भावनानिष्ठ किंवा अनुभवनिष्ठ असते. ती केवळ स्पष्टीकरणाने किंवा विवेचनाने संक्रांत करता येत नाही, ती अनुभवावीच लागते. वाङ्मयाच्या अध्ययन–अध्यापनात केवळ समजणे, जाणणे (to know) एवढेच महत्त्वाचे नाही, तर भावणे, अनुभवणे, आस्वाद घेणे (to feel) याला अधिक महत्त्व आहे. म्हणून वाङ्मयाच्या अध्यापनात अध्यापकाने केवळ अर्थस्पष्टीकरणावर भर न देता त्यातील रस व सौंदर्य यांची अनुभूती विद्यार्थ्यांना आणून देण्याचा जास्तीत जास्त प्रयत्न केला पाहिजे. विद्यार्थ्यांच्या भावनात्मक प्रक्रियांना जागृत करून तद्द्वारा त्यांना वाङ्मयाचा आस्वाद घ्यायला प्रवृत्त केले पाहिजे.

(२) विद्यार्थ्यांना जर अशा प्रकारची अनुभूती आणून द्यायची असेल, तर ती प्रथम शिक्षकाला आली पाहिजे. त्याने रसाचा किंवा सौंदर्याचा आस्वाद उत्कटतेने घेतला पाहिजे. तो स्वत: काव्यानंदाने भारावून गेला पाहिजे. ज्याला स्वत:ला सौंदर्याचा साक्षात्कार झाला, तोच दुसऱ्याला सौंदर्यदर्शन घडवू शकेल; जो स्वत: रंगला, तोच दुसऱ्याला रंगवू शकेल.

(३) रसानुभूती किंवा सौंदर्यानुभूती ही समजावून किंवा शिकवून, सांगता येत नाही. 'Appreciation cannot be taught, it is only caught.' मग रसानुभूतीचे अध्यापन करायचे कसे? अध्यापनातून ही रसानुभूती विद्यार्थ्यांमध्ये संक्रामित करण्याचा मार्ग म्हणजे शिक्षकाच्या स्वत:च्या भावनात्मक प्रतिक्रिया! वाङ्मयांतर्गत रसाला अनुरूप व पोषक अशा भावनात्मक प्रतिक्रियांमधून जर शिक्षक त्या त्या विशिष्ट रसाची अभिव्यक्ती करील, तर त्याचे पडसाद विद्यार्थ्यांच्याही अंत:करणात उमटल्यावाचून राहणार नाहीत. उत्कृष्ट व भावपूर्ण वाचन, भावदर्शन, नाटचीकरण, रसोत्कट स्पष्टीकरण व रसानुकूल वातावरणनिर्मिती यांच्या साह्याने शिक्षक ही रसानुभूती विद्यार्थ्यांमध्ये संक्रामित करू शकतो. एखाद्या कवितेमध्ये अमुक एक रस आहे असे नीरस पद्धतीने सांगण्यापेक्षा जर रसोत्कटतेने त्या ओळी विद्यार्थ्यांना वाचून दाखविल्या, तर त्या वाचनातून विद्यार्थ्यांना खरी रसानुभूती येऊ शकेल. हेच सौंदर्यानुभूतीलाही लागू आहे. कलाकृतीतील कोणत्याही एखाद्या सौंदर्यस्थळाचे दर्शन घडविताना 'ही कल्पना फार सुन्दर आहे, हे वर्णन अतिशय सुन्दर आहे' असे गद्यवजा निवेदन करण्यापेक्षा, 'काय सुन्दर वर्णन केलंय! पहा, कवीच्या कल्पनाशक्तीला कसा बहर आलाय्, केवढा भव्य व उदात्त कल्पनाविलास!' —अशा भावपूर्ण अभिव्यक्तीचा अवलंब केल्यास त्यातून विद्यार्थ्यांना अपेक्षित सौंदर्यानुभूती आणून देता येईल. रसग्रहणाचे स्वरूप सांसर्गिक असते. (Appreciation is a matter of contagion.) एखाद्याच्या उद्गारांमधून अगर मुद्राभिनयामधून ते व्यक्त झाल्यास इतरांच्याही मन:पटलावर त्याचे प्रतिबिंब उमटते. यासाठी शिक्षकाने रंगून, तन्मय होऊन शिकविणे, रसाविर्भावयुक्त अभिव्यक्ती करणे हे आवश्यक असते.

(४) शिक्षक स्वत:च्या रसाविर्भावयुक्त भावनात्मक प्रतिक्रियांमधून वाङ्मयातील रस व सौंदर्य यांचे दर्शन अतिशय परिणामकारकपणे घडवून आणू शकत असला, तरी याबाबत शिक्षकाने शक्यतोवर

सूचकतेचा अवलंब करावा. रसानुभूती किंवा सौंदर्यानुभूती विद्यार्थ्यांवर लादू नये. कारण ही अनुभूती व्यक्तिगत असल्यामुळे ती लादली जाऊ शकत नाही. 'Appreciation is like a tender plant; it needs careful and sympathetic cultivation rather than forcing.' असे पिन्सेंट म्हणतो. म्हणून शिक्षकाने आपल्या सौंदर्यविषयक कल्पना विद्यार्थ्यांवर अट्टाहासाने लादता कामा नये. आग्रही वृत्तीचा उलट परिणाम होण्याची शक्यता आहे. पुष्कळदा प्रभावी व आकर्षक कथनपद्धतीच्या द्वारे शिक्षक विद्यार्थ्यांच्या भावनांना आवाहन करू शकतो व करावेही ! परंतु नेहमी ही क्रिया एकमार्गी राहू नये. विद्यार्थ्यांनाही अध्यापनात अधिक प्रमाणात सहभागी होण्यास प्रवृत्त करून, आपले विचार, आपला दृष्टिकोण व आपल्या कल्पना व्यक्त करण्याची त्यांना संधी द्यावी. विद्यार्थी क्रियाशील झाल्यास ते स्वयंस्फूर्तीने रसग्रहण करू लागतील व त्यांच्या रसानुभूती व सौंदर्यानुभूतीच्या विकासाला केवळ प्रतिध्वनीचे यांत्रिक स्वरूप येणार नाही. म्हणून रसपूर्ण भावनात्मक प्रतिक्रिया, सूचकता व तद्द्वारा रसानुकूल वातावरणनिर्मिती यांतूनच विद्यार्थ्यांच्या रसानुभूतीचा व सौंदर्यानुभूतींचा विकास होऊ शकेल.

(५) रसग्रहण व सौंदर्यग्रहण यांचे मूळ स्वरूप लक्षात घेऊन वाङ्मयाच्या विविध प्रकाराचे अध्यापन कसे करावे यासंबंधीचा विचार पुढे केला आहे. या संदर्भात काही अध्यापन–पद्धतींचाही निर्देश केला आहे. परंतु त्यांचे महत्त्व जमेस धरूनही, विद्यार्थ्यांच्या रसानुभूती व सौंदर्यानुभूतीच्या विकास–प्रक्रियेत सर्वांत महत्त्वाचे स्थान शिक्षकाचे आहे. शिक्षकाचे व्यक्तिमत्त्व—त्याची रसिकता, सहानुभूती, सहृदयता, भावनोत्कटता यांना अधिक महत्त्व आहे. परंतु शिक्षक व्यक्तिशः केवळ रसिक, सहृदय व भावनोत्कट असणे पुरेसे नाही. तर भावनोत्कट व रसपूर्ण अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य त्याच्या अंगी असणे आवश्यक आहे. उत्कृष्ट वक्ता आपल्या उत्कट व रसात्मक वक्तृत्वाने, किंवा कवी आपल्या भावनोत्कट काव्यगायनाने अगर वाचनाने श्रोतृवर्गात ज्याप्रमाणे विलक्षण भावपूर्ण वातावरण निर्माण करू शकतो, तसेच शिक्षकाला आपल्या अध्यापनात आपल्या वाचनातून अगर स्पष्टीकरणातून निर्माण करता आले पाहिजे. नटाच्या अंगी असलेले अभिनयगुण काही प्रमाणात तरी शिक्षकांमध्ये असले पाहिजेत, तरच वाङ्मयातील रसाचा, पात्रांच्या विविध प्रकारच्या भावनांचा, स्वभावांचा व त्यांच्या उद्‌गारांचा आविष्कार त्याला आपल्या बोलण्यातून व मुद्राभिनयातून करता येईल हे कौशल्य जर शिक्षकाच्या ठिकाणी असले, तरच तो वाङ्मयातील रस किंवा सौंदर्य यांची अनुभूती विद्यार्थ्यांच्या अंतःकरणापर्यंत पोचवू शकेल. शिक्षक हा नट नव्हे हे मान्य करूनही अनुभूती–संक्रमणाला आवश्यक असलेले नाट्यीकरणाचे कौशल्य त्याच्या अंगी असावे हे नाकबूल करता येणार नाही. या ठिकाणी एका उदाहरणाचा उल्लेख अनुचित ठरणार नाही. सुप्रसिद्ध नाट्यशास्त्रज्ञ व नाट्यदिग्दर्शक कै. पार्श्वनाथ आळतेकर हे केशवसुतांच्या काव्याच्या नाट्यपूर्ण वाचनाचे कार्यक्रम करीत असत. कित्येक विद्वान अध्यापक–प्राध्यापकांनी केशवसुतांच्या कवितांच्या अध्यापनासाठी घेतलेल्या अनेक पाठांमधूनही येऊ शकणार नाही, अशी केशवसुतांच्या काव्यातील उत्कट रसानुभूती व सौंदर्यानुभूती त्यांच्या काव्यदर्शनाच्या कार्यक्रमातून येत असे. अशाच प्रकारची अनुभूती आपल्याला आजही विद्यमान असलेल्या काही कवींच्या काव्यवाचनातून व काव्यगायनातून, काही कथाकारांच्या कथाकथनामधून, तर काही नाट्यवाचनाच्याही कार्यक्रमांतून आल्याचा अनेकांना अनुभव असेलच. अशा अनुभूतीचा आपल्या मनावर कसा परिणाम होतो याचीही बहुतेकांना जाणीव असेलच ! मग जेव्हा आपण एखाद्या वाङ्मयीन कलाकृतीचे अध्यापन करतो, तिच्यामधील आशयाची, तिच्या सर्व अंगोपांगांची सविस्तर व सखोल चर्चा विद्यार्थ्यांसमोर करतो, तेव्हा तदंतर्गत रस व सौंदर्य याची विद्यार्थ्यांना कितीतरी अधिक पटीने तीव्र अनुभूती आणून द्यावी लागेल.

लेखक आपल्या अंतःकरणात उचंबळून आलेल्या भावना, अनुभवलेले सौंदर्य, अगर स्फुरलेल्या कल्पना शब्दांमध्ये व्यक्त करून वाचकांपुढे सादर करतो. त्याचा आणि वाचकांचा साक्षात संबंध कधीच येत नाही. एवढेच काय, पण लेखन पूर्ण झाल्यावर—वाचकांपुढे गेल्यावर त्या लेखनाशीही त्याचा संबंध संपतो. नंतर त्याच्या लेखनाचा वाचकांवर जो काही बरा–वाईट परिणाम होईल तो ! परंतु शिक्षकाची भूमिका वेगळी असते. तो लेखकाच्या लेखाचा व विद्यार्थ्यांचा जाणीवपूर्वक संबंध

प्रस्थापित करत असतो त्यातील अर्थाशय व भावाशय विद्यार्थ्यांपुढे उलगडून मांडीत असतो विद्यार्थ्यांना न जाणवलेल्या सौंदर्याकडेही त्यांचे लक्ष वेधून घेण्याचा प्रयत्न करीत असतो. म्हणजेच आपल्या प्रयत्नांनी शिक्षक लेखाची परिणामकारकता अधिक तीव्र व उत्कट करू शकतो. या दृष्टीने शिक्षकाची जबाबदारी एका परीने प्रत्यक्ष लेखकापेक्षाही अधिक मोठी आहे. कलाकृतीमधील कलात्मक सौंदर्य पूर्णपणे आत्मसात करून त्या सौंदर्याची अनुभूती परिणामकारकपणे व यथार्थपणे विद्यार्थ्यांपर्यंत पोचविण्याचे कार्य त्याला करावे लागते. ही जबाबदारी उत्तमपणे पार पाडण्यासाठी शिक्षक हा प्रतिकलावंत असला पाहिजे.

यावरून रसग्रहणात्मक वा सौंदर्यानुभूतीपर उद्दिष्टे साध्य करण्याच्या प्रक्रियेत शिक्षकाचे महत्त्व किती आहे हे सहज लक्षात येऊ शकेल.

या रसग्रहणात्मक व सौंदर्यानुभूतीपर उद्दिष्टांच्या विकासाचे कार्य ललित वाङ्मयाच्या अध्यापनातून होत असते असे सुरवातीला म्हटले होते. ललित वाङ्मयात प्रामुख्याने काव्य, कथा, कादंबरी व नाटक या प्रकारांचा अंतर्भाव होतो. कारण या सर्व प्रकारांची निर्मिती लेखकाच्या भावनात्मक प्रक्रियेतून होत असते. काव्य हा भावनेच्या उत्कट आविष्काराचा सर्वश्रेष्ठ प्रकार ! म्हणून प्रथम काव्याच्याच अध्यापनाचा सविस्तरपणे विचार करू व नंतर त्याच्याच इतर प्रकारांचेही अध्यापन कसे करावे हे पाहू.

काव्याचे अध्यापन

काव्याचे अध्यापन कसे करावे हे सांगण्यापूर्वी काव्याच्या अध्यापनासंबंधी परंपरागत समजुती कोणत्य हे पाहणे अनाठायी होणार नाही. अव्वल इंग्रजी काळातील विद्वानांचा काव्याविषयीचा दृष्टिकोण काय होता हे श्री. माधवराव पटवर्धन यांनी मोठ्या सुंदर परंतु परखड शब्दांत वर्णन करून सांगितले आहे. तो असा—

" १. अपरिचित व दुर्बोध शब्दांशी परिचय होऊन आपली शब्दसंपदा वाढते,

२. सुभाषितरत्नांच्या लुटीवर वक्तृत्वाची पेठ थाटता येते,

३. नीतिज्ञान झाल्याने व्यक्ती व समष्टी या दोघांचीही उन्नती होते,

४. व अन्वयार्थाच्या व्यायामाने मेंदू बळकट होतो."

बौद्धिक कसरत, बहुश्रुतता, नीतिज्ञान इत्यादी उद्दिष्टांनुसार काव्याचे अध्ययन अध्यापन करण्याची दृष्टी कशी चुकीची आहे हे आज सांगायला नको. परंतु दुर्दैवाने काव्याच्या अध्यापनासंबंधी नवी जाणीव अजूनही आमच्या अध्यापकांमध्ये निर्माण झालेली दिसत नाही. शब्दार्थस्पष्टीकरण व अर्थस्पष्टीकरण हे दोनच उद्देश डोळ्यांसमोर ठेवून आजही काव्य शिकविले जात आहे ही वस्तुस्थिती आहे. रसग्रहणाचा संबंध जर कोठे येत असेल तर तो परीक्षेत प्रश्न विचारला जातो, म्हणून काही महत्वाच्या कवितांचे रसग्रहण लिहून देणे एवढाच ! काव्याचे वाचन वा अध्ययन ही एक आनंददायक प्रक्रिया आहे याची आम्हाला जाणीवच नाही. मग काव्याच्या अध्यापनातून विद्यार्थ्यांना आनंद देण्याचा प्रयत्न तरी आमच्या हातून कसा होणार ?

' वाक्यं रसात्मकं काव्यं ' किंवा ' Poetry is the spontaneous outburst of powerful feelings' या काव्याच्या सर्वमान्य व सर्वपरिचित व्याख्या ! म्हणजे काव्यात भावना किंवा रस या घटकाला प्राधान्य असते. प्रो. हॅंडो यांनी ' On the Teaching of Poetry ' या नावाचे अतिशय सुंदर पुस्तक लिहिले आहे. त्यात ते म्हणतात, 'Poetry is beauty; beauty of form, beauty of language, beauty of thought, mood or feeling. Poetry is an art and the reason for inchiding it in the curriculum can only be that we wish to develop the aesthetic sense, the feeling of beauty in our pupils. " इंग्लंडमध्ये शिक्षणसंघातर्फे प्रसिद्ध झालेल्या 'Teaching poetry ' या ग्रंथातही हाच दृष्टिकोण पुढील शब्दात व्यक्त झाला आहे — " The poetry lesson should not attempt in any direct manner to increase the vocabulary, or enlarge the reader's stock of knowledge

of his power of expression. ...The aim is to afford each individual in the class a keen and sincere pleasure in a new experience of an enlargement of his powers of sympathetic imagination, to enable the poem to stimulate emotions of imagination for which the poem is itself the adequate expression. "' बी ' कवींच्या मते सौंदर्याचे काव्य. तात्पर्य, काव्याच्या अध्यापनाचाही प्रमुख उद्देश रसप्रतीती व सौंदर्यदर्शन ! हा उद्देश साध्य होण्यासाठी काव्याचे अध्यापन कसे करावे हे आता पाहू.

प्रस्तावना

प्रत्यक्ष कविता शिकविण्याला प्रारंभ करण्यापूर्वी प्रस्तावना करायला हवी. या प्रस्तावनेचा हेतू म्हणजे–जी कविता शिकवायची आहे तिच्या आस्वादाला परिपोषक अशी मनोभूमिका, अनुकूल मनःस्थिती किंवा उत्कंठापूर्ण भावस्थिती विद्यार्थ्यांमध्ये निर्माण करणे. यालाच इंग्रजीत 'Receptive Mood' असे म्हणतात. म्हणजेच प्रस्तावनेच्या द्वारे कवितेचा उत्कटतेने आस्वाद घेण्याला आवश्यक अशी मानसिक पूर्वतयारी केली जाते.

ही प्रस्तावना करण्याचे विविध प्रकार संभवतात. प्रमुख प्रकार असे–(१) कवितेतील मुख्य विषयाची अगर मध्यवर्ती कल्पनेवर चर्चा करणे, (२) कवीचा पूर्वपरिचय करून देणे, (३) परिपोषक अशी पार्श्वभूमी निर्माण करणे.

(१) पहिला प्रकार विशेष स्पृहणीय नाही. कारण मूळ कल्पना किंवा विषयच जर सांगून टाकला तर कवितेतील स्वारस्यच नष्ट होऊन जाण्याची शक्यता असते.

(२) वस्तुतः कविता शिकविताना कवीसंबंधी माहिती सांगण्याची काहीच गरज नाही. तो कोठे जन्मला, शिक्षण कोठे झाले, काव्यरचनेस प्रारंभ केव्हा केला, कोणकोणत्या प्रसिद्ध कविता लिहिल्या, काव्यरचनेची वैशिष्टचे काय इत्यादी संदर्भाचा कवितेच्या रसग्रहणाला फारसा उपयोग नाही. परंतु कवीच्या जीवनातील एखाद्या घटनेचा व त्या कवितेचा काही पूर्वसंबंध असल्यास त्या घटनेचा उल्लेख करणे योग्यच ठरेल. उदा. तांब्यांची 'रिकामे मधुघट' ही कविता शिकवायची आहे. अशा वेळी पुढीलप्रमाणे प्रस्तावना करता येईल–' तांब्यांनी आपल्या आयुष्याच्या पूर्वार्धात अनेक प्रणयपूर्ण व शृंगारिक कविता लिहिल्या. परंतु पुढे तशा प्रकारच्या कविता ते लिहीनात. त्यामुळे त्यांच्या कवितांवर लुब्ध असलेल्या अनेक रसिकांनी त्यांना पृच्छा केली—' आपण पूर्वीसारख्या प्रेम, प्रणय व शृंगार या भावनांनी भरलेल्या कविता हल्ली का लिहीत नाही ?' तेव्हा तांब्यांनी त्यांना उत्तर दिले ' रे, मागसि माझ्या सख्या जरी । मधुघटचि रिकामे पडती घरी ' तशा प्रकारच्या कविता कां लिहू शकत नाही याचे जे अतिशय भावनोत्कट स्पष्टीकरण तांबे आपल्या 'रिकामे मधुघट' या कवितेत, ते आता आपण वाचू या.' परंतु असा संबंध जेथे नसेल तेथे कवि-जीवनाचा उल्लेख करण्याची जरूर नाही. मात्र, जेव्हा आपल्याला त्याच कवीची दुसरी एखादी कविता शिकवायची आहे, व त्या कवितेत आणि पूर्वी शिकवलेल्या कवितेत जर साम्य असेल, तेव्हा पूर्वीच्या कवितेचा व त्यातून व्यक्त झालेल्या कवीच्या काव्यवैशिष्टयांचा व काव्यदृष्टीचा प्रस्तावनेत उल्लेख करून त्याच्या आधारे नव्या कवितेच्या अध्यापनाला आपण सुरवात करू शकतो. उदा. केशवसुतांची 'तुतारी' ही कविता आपण शिकविली आहे व 'मूर्तिभंजन' वा 'गोफण' ही कविता आपल्याला शिकवायची आहे. अशा वेळी 'तुतारी' मध्ये केशवसुतांनी सामाजिक क्रांतीचा कसा ओजस्वी पुरस्कार केला आहे, ते त्यांच्या काव्यरचनेचे महत्वाचे वैशिष्टच आहे याचे थोडक्यात विवेचन करून "' केशवसुतांच्या या काव्यवैशिष्टचाची ओळख पटवून देणारी व सामाजिक सुधारणेचा पुरस्कार करणारी 'मूर्तीभंजन' वा 'गोफण' ही आणखी एक कविता आपण वाचू " या पद्धतीने प्रस्तावना करता येईल.

परंतु रसपरिपोषक वातावण निर्माण करण्याच्या दृष्टीने प्रस्तावनेचा तिसरा प्रकार हा अधिक श्रेयस्कर ठरतो. अर्थात ही वातावरण-निर्मितीही अनेक प्रकारे करता येऊ शकेल. सावरकरांची 'सागरास' ही कविता शिकवायची असल्यास, " सावरकर त्यावेळी इंग्लड–मध्ये शिकत होते. त्यांचा क्रांतिकारकांशी संबंध असल्याचा संशय आल्यामुळे त्यांना स्थानबद्ध करून मार-

तात परत येण्याची बंदी करण्यात आली. सावरकरांचे आपल्या देशावर–मातृभूमीवर निस्सीम प्रेम! मातृभूमीचे आपल्याला दर्शन होणार नाही या कल्पनेने ते विलक्षण दु:खी झाले. विषण्ण व उदास मन:स्थितीत ते समुद्र-किनाऱ्यावर जाऊन बसले. हजारो मैलांपलीकडे असलेल्या आपल्या मातृभूमीकडे दृष्टी लावून आपल्या अंतःश्चक्षूंनी तिचे दर्शन घेण्याचा प्रयत्न करू लागले. मायभूमीची ओढ अधिक तीव्र झाली, भावनोत्कट हृदय उचंबळून आले. दुरावा असह्य झाला व त्या विरह-व्याकुळ अन्तःकरणातून आर्त उद्‌गार बाहेर पडले, 'ने ने मजसी परत मातृभूमीला, सागरा प्राण तळमळला' असे भावपूर्ण कथन केल्यास विद्यार्थ्यांच्याही भावना उंचबळून येतील व कवितेतील रसाची अनुभूती ते अधिक उत्कटतेने घेऊ शकतील.

काही प्रसंगी विरोधी पार्श्वभूमी निर्माण करूनही रस-परिपोषक वातावरण निर्माण करता येईल. वा. रा. कान्त यांची 'गुन्हेगार' ही कविता शिकवायची आहे. "एखाद्याच्या हातून चुकून गुन्हा घडला व त्याला शिक्षा होऊन तुरुंगात टाकण्यात आले. साहजिक कोणत्या दिवसाची तो मोठ्या उत्सुकतेने वाट पाहात असेल ? (उत्तर येईल—'सुटकेच्या दिवसाची'). परंतु असा एक गुन्हेगार आहे की जो सुटकेसाठी मुळीच उत्सुक नाही. उलट तो म्हणतो, 'द्या सजा आणखी वाढवुनी' (एक विस्मयजनक कुतूहल विद्यार्थ्यांमध्ये निर्माण होईल.) हा गुन्हेगार असे का म्हणतो हे वा. रा. कान्त यांच्या 'गुन्हेगार' या कवितेत आपण पाहू"— या पद्धतीने प्रस्तावना करता येईल. हीच प्रस्तावना थोडा फेरबदल करून यशवंतांच्या 'तुरुंगाच्या दारात' या कवितेलाही लागू पडेल. या कवितेच्या पहिल्या दोन ओळी आहेत, "वाढु दे कारागृहाच्या भिंतीची उंची किती, मन्मना नाही क्षिती । भिंतिच्या उंचीत आत्मा राहतो का कोंडुनी, मुक्त तो रात्रंदिनी ।।"

काही कवितांच्या बाबतीत प्रस्तावनेत पूर्व-कथानकनिवेदन आवश्यक असते. कुसुमाग्रजांची 'वेडात दौडले वीर मराठे सात' ही शिकविताना प्रतापराव गुजर शत्रूला पाठ दाखवून कसे परत आले व हे वृत्त कळल्यावर शिवाजीने त्यांची कशी निर्भर्त्सना केली ही ऐतिहासिक घटना निवेदन केल्याशिवाय कवितेचे स्वारस्य कळणार नाही. याच पद्धतीचा अवलंब आपल्याला इतरही पुष्कळशा ऐतिहासिक व आख्यानात्मक कवितांच्या बाबतीत करावा लागेल.

प्रस्तावनेचे महत्त्व दर्शविणारी काही निवडक व मार्गदर्शक उदाहरणे येथे दिली. विस्तारभयास्तव अधिक देणे शक्य नाही. त्याची गरजही नाही. फक्त एकाच मुद्याचा येथे उल्लेख करावासा वाटतो व तो म्हणजे, प्रस्तावना हे काहीतरी उगीच 'फॅड' आहे असे समजणे गैर आहे वर निर्देशिलेल्या कोणत्याही कवितेच्या अध्यापनाच्या वेळी, वर्गात गेल्याबरोबर, "पुस्तक काढा व 'अमुक' पान उघडा. आज आपण 'अमुक' कवितेचा अभ्यास करू." अशी सुरुवात केल्यास, विद्यार्थ्यांच्या मनात त्या कवितेच्या अध्ययना-बद्दल गोडी वा उत्कंठा निर्माण होईल काय व पुढील अध्यापनातून अपेक्षित परिणाम साधता येईल काय याचा अध्यापकांनीच विचार करावा. मात्र प्रस्तावने-संबंधी कोणताही नियम नाही, पद्धती नाही, तंत्र नाही. अमुकच पद्धतीने प्रस्तावना केली पाहिजे असे बंधन नाही. रसोत्कर्ष साधण्याकरिता रसानुकूल पार्श्वभूमी निर्माण करणे हेच एकमेव मार्गदर्शक तत्त्व. कुशल अध्यापक आपल्या कल्पकतेचा उपयोग करून अनुरूप प्रस्तावनेचा अवलंब करू शकतो.

कवितेचे वाचन

प्रस्तावनेद्वारा रसपरिपोषक वातावरण निर्माण केल्यानंतर कवितेचा उल्लेख करावा. म्हणजे आपण कोणत्या कवितेचा अभ्यास करणार आहो हे विद्यार्थ्यांच्या लक्षात येते. त्यानंतर कवितेचे मुखवाचन ! काव्यवाचनाचे महत्त्व, रसग्रहणाच्या मूलतत्त्वांचे प्रास्ताविक विवेचन करीत असताना थोडक्यात विशद केले होते. त्यासंबंधीच आता अधिक व्यवस्थित विचार करू. कवितेच्या अध्यापनाचे अर्धेअधिक यश हे कवितेच्या वाचनावर अवलंबून आहे. येथे कविसंमेलनामध्ये काही कवी (सर्वच नव्हे) आपल्या कवितेचे कसे उत्कृष्ट रीतीने वाचन करून दाखवितात याची पुन्हा एकदा आठवण करून द्यावीशी वाटते. कविते-मधील सर्व प्रकारचे काव्यसौंदर्यही शिक्षकाने आपल्या वाचनातून प्रकट केले पाहिजे. 'Poetry is the best words in the best order.' कवी वाटेल त्या शब्दांचा वापर करीत नाही, तर अर्थ, भाव व कल्पना यथार्थतेने व्यक्त करू शकतील असे सर्वोत्कृष्ट

शब्द निवडून त्याचाच वापर करीत असतो. म्हणून प्रत्येक शब्दाचे महत्त्व ओळखून व त्यातून अभिव्यक्त होणारा आशय लक्षात घेऊन त्या पद्धतीनेच त्याचा उच्चार केला गेला पाहिजे. प्रत्येक शब्दाला जसा अर्थ असतो तसाच त्याला भावाशयही असतो. त्याला आकार असतो, उंची असते, खोली असते, वजन असते. 'विशाल' या शब्दाला आकार आहे, 'उत्तुंग' या शब्दामध्ये उंची आहे, 'गाढ', 'गूढ' या शब्दांमध्ये खोली आहे, 'दगड' या शब्दाला वजन आहे. त्या त्या शब्दाच्या यथार्थ ऐंद्रिय प्रतिमा विद्यार्थ्यांच्या मनात निर्माण होतील अशा पद्धतीने त्यांचे उच्चारण करायला हवे. कवितेतील सगळयाच शब्दांना महत्त्व असले तरी त्यातही काही शब्दांना विशेष महत्त्व असते व त्यातून कवीला काही विशेष आशय ध्वनित करायचा असतो. तो नीट समजून त्या त्या शब्दावर किंचित आघात देऊन त्यातील अभिप्रेत आशय परिणाम-कारकपणे संक्रामित केला पाहिजे. 'सागरा प्राण तळमळला' यातील 'तळमळला' या शब्दावर किंचित आघात दिल्यास त्या शब्दातून कवीला अभिप्रेत असलेली अंत:करणातील तगमग यथार्थ रीतीने व्यक्त होऊ शकेल. 'श्रुति धन्य जाहल्या श्रवुनि आपली वार्ता' ('वेडात दौडले वीर मराठे सात'–कुसुमाग्रज) या ओळीतील 'धन्य' या शब्दामधील उपरोध ; 'खबरदार जर टाच मारुनी जाल पुढे चिंधड्या। उडविन राइराइ एवढ्या' 'सावळ्या' व 'घोडेस्वार'–या ओळीतील 'खबरदार' या शब्दामधील क्रोध व अधिकार संमिश्र ओज, 'नको जाऊ घस्सदिशी अशी पाळण्याजवळी' ('आईचे मन')–यशवंत या ओळीतील 'घस्सदिशी' या शब्दातून व्यक्त होणारा मैत्रिणीचा घसमुसळेपणा हा शिक्षकाच्या वाचनातून विद्यार्थ्यांना स्पष्ट जाणवला पाहिजे.

जी काळजी शब्दांच्या उच्चारांच्या बाबतीत घ्यावी लागते तीच काव्यपंक्तींच्याही बाबतीत! त्या त्या काव्यपंक्तीमधून व्यक्त होणारा अर्थ व भाव लक्षात घेऊन त्यानुसारच त्यांचे वाचन करणे आवश्यक असते. 'राकट देशा, कणखर देशा, दगडांच्या देशा, नाजुक देशा, कोमल देशा, फुलांच्याही देशा ॥ ('महाराष्ट्र गीत—गोविंदाग्रज') या दोन्ही ओळी लागोपाठच कवितेत आल्या आहेत. परंतु पहिल्या ओळीतील शब्द व अर्थ यांतून व्यक्त होणारी कठोरता व दुसऱ्या ओळीतील शब्द व अर्थ यांतून व्यक्त होणारी कोमलता यांमधील फरक आपल्या वचनातूनही विद्यार्थ्यांच्या नजरेस आणून दिला पाहिजे. 'भ्रांत तुम्हा कां पडे' या माधव-ज्यूलियन यांच्या कवितेतील 'थांबला तो संपला' ही काव्यपंक्ती वाचताना वाचनाची गती व आवाज या दोहोतही एकदम संथपणा आणावा लागेल. तर या उलट 'धावत्याला शक्ति येई, आणि रस्ता सापडे' ही ओळ वाचताना एकदम गती वाढवावी लागेल.

हाच नियम एकंदर कविता—वाचनालाही लागू पडतो. 'गर्जा जयजयकार', 'जिंकू अथवा मरू', या वीररसप्रधान कविता आवेशपूर्ण रीतीने वाचाव्या लागतील, तर 'आई' 'निजनीज माझ्या बाळा' 'बळी' या कविता कारुण्यपूर्ण रीतीने! 'फुलराणी' सारखी कविता वाचताना आवाजात मृदुता व ऋजुता आणावी लागेल, तर 'पाहुणे' सारखी कविता वाचताना मिष्किलता! 'रुद्रास आव्हान' ही कविता वाचताना रौद्र रसाचा आविष्कार, तर 'आईचे मन' ही कविता वाचताना वात्सल्य रसाचा! बरे! एकाच कवितेतील सर्वच ओळी एका विशिष्ट पद्धतीनेच वाचता येतील असे नाही. त्या कवितेतून जर विविध भावनांचा आविष्कार झाला असेल तर त्या त्या ओळींचे वाचन त्या भावनेला अनुरूप अशाच पद्धतीने करावे लागेल.

तात्पर्य आवाजातील आरोह–अवरोह; आवेश, गांभीर्य, कारुण्य, वात्सल्य, मृदुता, गतीमधील चढ-उतार; विशिष्ट शब्दावरील आघात इत्यादी सर्व गोष्टींचा अर्थ व भाव यांना अनुरूप अशा स्वरूपात अवलंब करून वाचन केल्यास रसोत्कट वातावरण तर निर्माण होईलच. शिवाय त्या सोबतच कवितेमधील विविध प्रकारची कल्पनाचित्रे–दृश्यचित्रे तसेच श्रुति-चित्रे, शिक्षक विद्यार्थ्यांच्या मन:चक्षूसमोर उभी करू शकेल. या वाचनावर हॅडो फार भर देतो. तो म्हणतो, "Poetry is an art of ear not of the eye; in other words, poetry is sound, not sight!"

परंतु संपूर्ण रससिद्धीसाठी हा वाचिक आविष्का-रच पुरेसा नाही, त्याला सात्त्विकाचीही जोड द्यावी लागेल. कवितेत व्यक्त झालेल्या हर्षविषादादी भावना शिक्षकाच्या चेहऱ्यावरही प्रकट झाल्या पाहिजेत. वाचनाबरोबरच रसानुकूल मुद्राभिनया-

चाही अवलंब केल्यास कवीला अभिप्रेत असलेली रस-निष्पत्ती अपेक्षित स्वरूपात होऊ शकेल व विद्यार्थ्यांनाही काव्यान्तर्गत रसाची खरी प्रचीती येऊ शकेल.

वाचन की गायन !

रसोत्कर्ष साधण्यासाठी कविता भावपूर्ण रीतीने वाचावी की गावी हाही एक वादग्रस्त मुद्दा नव्या पद्धतीमध्ये उपस्थित झाला आहे. त्याला उत्तर असे—काव्य म्हणजे संगीत नव्हे. काव्यात शब्दांना व त्यातून व्यक्त होणाऱ्या अर्थाला व भावनेला महत्त्व आहे, तर संगीतात स्वरांना ! कवितेला अर्थानुरूप संगीताची जोड मिळाल्यास व तेही शब्दांवर अत्याचार न करता कवितेतील मूळ रसाची अभिव्यक्ती अधिक उत्कट व परिणामकारक होऊ शकते हे मान्य ! असे काही प्रयत्नही झाले आहेत. परंतु हे प्रत्येक कवितेच्या बाबतीत साधेलच असे नाही. कवितेच्या अर्थाला व रसाला शोभणाऱ्या चालीही, केवळ लोकप्रियतेसाठी लावल्याचीही उदाहरणे थोडी थोडकी नाहीत. शिवाय प्रत्येक शिक्षकाकडून गायनाची अपेक्षाही आपण करू शकत नाही. त्यामुळे अध्यापनाच्या दृष्टीने गायनाच्या फंदात न पडलेलेच बरे. प्रत्येक कवितेला आंतरिक संगीत असते, ताल असतो, लय असते. त्यांचाच उपयोग करून कवितावाचन करणे श्रेयस्कर !

दुसरा प्रकार म्हणजे चालीवर कविता म्हणणे. सर्वच प्रकारच्या वृत्तबद्ध कविता या विशिष्ट चालीवर म्हणता येतात. इतर प्रकारच्या कवितांनाही अनुरूप व रसपरिपोषक —परंतु साध्या, गाण्याकडे झुकणाऱ्या नव्हेत—चाली लावता येतात. असा प्रयत्न करायला हरकत नसावी. विशेषत: खालच्या वर्गामध्ये याची विशेष आवश्यकता असते. कारण लहान मुलांना कविता म्हणायला आवडते. केवळ कवितेचे वाचन—मग ते कितीही भावपूर्ण असो—त्यांना रुचत नाही. म्हणून त्यांच्यात जर काव्याची गोडी निर्माण करायची असेल तर कविता चालीवर म्हणून दाखवाव्यात, म्हणवून घ्याव्यात. जसजशी मुले मोठी होऊ लागतात, तसतशी त्यांची नादप्रियता व गेयतेचे आकर्षण कमी होत जाते. अर्थ व भाव यांकडे ती अधिकाधिक आकृष्ट होऊ लागतात. म्हणून वरच्या वर्गांमध्ये कविता चालीवर म्हटली पाहिजे असा आग्रह धरण्याचे मुळीच कारण नाही. परंतु एखाद्या शिक्षकामध्ये जर चालीवर कविता म्हणण्याचा गुण असेल व भावानुरूप चालीचा अवलंब करून त्याला कविता म्हणायची असेल तर त्याने तसा प्रयत्न करण्यास प्रत्यवाय नाही. दोन्ही गोष्टींचा उत्तम संयोग साधला तर सोन्याहून पिवळे ! परंतु दुर्दैवाची गोष्ट म्हणजे गळ्यावर म्हणण्याच्या प्रयत्नात 'गळा काढण्याचेच' प्रयोग फार ! त्यामुळेच म्हणावेसे वाटते की 'सबूर।' कविता म्हणणे जमत नसेल तर खुशाल वाचावी ! शिवाय नव्या कवितांमध्ये मुक्तछंदाचाच वापर अधिक ! वृत्तबद्धता अगर गेयता दुर्मिळच आहे. त्यामुळे उत्कृष्ट काव्यवाचन हाच सर्वोत्तम मार्ग !

पहिले काव्यवाचन होत असताना विद्यार्थ्यांना पुस्तके बंद ठेवून शिक्षकाकडे पहावयास सांगावे. जसे कविसंमेलन अगर काव्यगायनाच्या कार्यक्रमात श्रोते कवीची कविता ऐकतात तसे. शिक्षकानेही शक्यतोवर विद्यार्थ्यांकडे पाहून कविता म्हणावी उद्देश हाच की शिक्षक कविता कशा पद्धतीने म्हणतो अगर वाचतो, त्याच्या चेहऱ्यावर कोणते भाव उमटतात हे विद्यार्थ्यांना दिसेल व त्यातून त्यांना कवितेतील अर्थ व भाव यांचे स्पष्ट दर्शन घडेल. म्हणून पहिले काव्यवाचन हे काव्यदर्शनाच्या स्वरूपातच व्हावे. नंतर विद्यार्थ्यांना पुस्तके उघडायला सांगून पुन्हा कवितेचे वाचन करावे. दोनदा वाचन करण्याचा हेतू, वाचनातूनच कवितेचा शक्यतोवर अधिक अर्थ व भाव विद्यार्थ्यांना कळावा, रस व सौंदर्य याचे स्पष्ट दर्शन व्हावे.

समग्र पद्धती—

कवितेचे वाचन तसेच अध्यापन संपूर्ण स्वरूपात व्हावे. तिचे तुकडे पाडून वाचू नये तसेच शिकवूही नये. कारण कविता ही एक संपूर्ण व स्वयंपूर्ण कलाकृती असते. कोणत्या तरी एकाच घटनेचे वा प्रसंगाचे तीत वर्णन असते. कोणत्या तरी एकाच दृश्याचे वा स्थळाचे चित्रण असते. तसेच संपूर्ण कवितेतून एकच मूलभूत भावना अगर कल्पना अनुस्यूत झाली असते. इतर काही भावनांचा वा कल्पनांचाही जरी आविष्कार झालेला असला, तरी तो मूळ भावनेच्या किंवा कल्पनेच्या उठावासाठी, परिपोषासाठी ! कवितेचे हे एकजिनसी स्वरूप लक्षात घेता तिचा समग्र व पूर्ण स्वरूपातच संस्कार

करणे इष्ट ठरते. तुकडे तुकडे पाडून शिकविल्यास तिची अभंगता व एकात्मता नष्ट होते. प्रत्येक कडव्याचा पृथक् स्वरूपात व क्रमाक्रमाने अभ्यास करण्याची पद्धती अत्यंत सदोष आहे. कवितेत कडवी असतात, वेगवेगळ्या कल्पनाही असतात. परंतु या सर्व घटकांना कवितेच्या मूळ विषयाच्या संदर्भातच अस्तित्व असते, स्वतंत्रपणे नव्हे. म्हणून त्यांचा विचार एकंदर कवितेच्या मूळ विषयाच्या पार्श्वभूमीवरच केला पाहिजे. कवितेची ही सलगता किंवा एकात्मता विचारात न घेता प्रत्येक कडव्याचा अगर ओळीचा व त्यातील कल्पनांचा विलग व तुटक स्वरूपात विचार करणे म्हणजे कवितेचे शर्वविच्छेदन करणे होय. ते सौंदर्य रसास्वादाला विघातक असते. कवितेच्या सखोल अभ्यासासाठी, तिच्या वेगवेगळ्या घटकांचीही सविस्तर चर्चा करावी लागेल, परंतु ती नंतर ! प्रथम कवितेचे संपूर्ण स्वरूपात दर्शन, तिचा संपूर्ण व एकजिनसी संस्कार व नंतर त्या एकात्मतेवर आधारित घटकांचा विचार ! कोणत्याही सुंदर गोष्टीचा आपल्या मनावर जो प्रथम परिणाम होतो तो पूर्ण स्वरूपातच होतो. म्हणून 'पूर्णाकडून अंशाकडे' 'from whole to parts' 'अंशाकडून पूर्णाकडे' नव्हे—या मानसशास्त्रीय सिद्धांतानुसार कवितेचा विचार करणे हेच तिच्या रसवत्तेच्या आस्वादाला पोषक ठरेल.

विवेचन—

संपूर्ण स्वरूपात कवितेचे वाचन केल्यावर, आवश्यक असल्यास म्हणजे कविता गूढ व वैचारिक असल्यास—विद्यार्थ्यांना मूक वाचन द्यावे. मग कवितेतील मूळ विषय मध्यवर्ती कल्पना, चित्रित केलेला प्रसंग किंवा दृश्य कोणते हे शक्यतोवर सूचक प्रश्न टाकून विद्यार्थ्यांकडून काढून घ्यावे. मूळ विषयाचा अगर कल्पनेचा परिपोष करण्यासाठी कवीने कोणकोणत्या उपकल्पना अगर उदाहरणांचा उपयोग केला आहे हेही विचारावे. आपल्या मनातील विचार, भावना अगर कल्पना सुंदर व परिणामकारकपणे प्रकट करण्यासाठी, म्हणजेच रसपरिपोष वा सौंदर्यनिर्मितीसाठी त्याने सुंदर शब्दांचा, कल्पनांचा, अलंकारादींचा कसा उपयोग करून घेतला आहे याकडे विद्यार्थ्यांचे लक्ष वेधावे. आज आपण कविता शिकवितांना शब्दार्थ स्पष्ट करून ओळीचा अर्थ समजावून सांगण्यावरच भर देत असतो. परंतु कविता ही सौंदर्याचा अविष्कार करणारी कलाकृती आहे हे मान्य केल्यास अर्थस्पष्टीकरणपद्धतीचा तोकडेपणा सहज लक्षात येईल. म्हणून केवळ अर्थविश्लेषणापेक्षा कवितेतील विविध प्रकारच्या सौंदर्यस्थळांचे —विचारसौंदर्य, नादसौन्दर्य - दर्शन घडविणे याला अधिक महत्व आहे. आधुनिक दृष्टिकोनानुसार कवीला आलेल्या सौन्दर्यानुभूतीशी व भावानुभूतीशी विद्यार्थ्यांना समरस करविणे, ती काव्यदृष्टी त्यांच्यातही निर्माण करणे हे खरे काव्याचे अध्यापन ! म्हणून ज्या प्रमाणात शिक्षक ही अनुभूती विद्यार्थ्यांना अधिक प्रमाणात आणून देईल त्या प्रमाणात त्याचे अध्यापन यशस्वी ! कविता समजणे पुरेसे नाही. ती अनुभविली पाहिजे. हे तोच करू शकेल, जो कविता 'जगला' आहे. "We do not understand a great poem, till we have felt it through and as far as possible recreated in ourselves the emotions which it originally carried' हे डॉ. गरेचे उद्गार अगदी यथार्थ आहेत.

वर सांगितल्याप्रमाणे ही अनुभूती विद्यार्थ्यांना आणून देण्याचा उत्तम मार्ग म्हणजे शिक्षकाच्या स्वतःच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया ! त्यातूनच शिक्षक भावपूर्ण व रसपरिपोषक वातावरण वर्गात निर्माण करू शकतो. हे वातावरण निर्माण करण्याचा व पाठभर टिकविण्याचा आणखी एक मार्ग म्हणजे विवेचनाचे वेळीही कवितेतील महत्त्वाच्या व सुन्दर ओळींचे भावपूर्ण पद्धतीनेच पुनर्वाचन ! भावपूर्ण प्रतिपादनशैलीनेही वातावरण निर्माण होऊ शकते; परंतु शिक्षकाने स्वतःच्या अतिरिक्त स्पष्टीकरणापेक्षा व भाष्यापेक्षा शक्यतोवर कवीच्या शब्दांचा व विद्यार्थ्यांचा वारंवार प्रत्यक्ष संबंध प्रस्थापित करणे अधिक चांगले. त्यामुळे विद्यार्थी कवीच्या भूमिकेशी अधिक प्रमाणात समरस होऊ शकतील.

मात्र काही रसहानीकारक गोष्टी कटाक्षाने टाळाव्यात. भावपूर्ण प्रतिपादन स्वागतार्ह, परंतु अति व्याख्यानबाजी नको. तसेच विद्यार्थ्यांच्या मानसिक प्रक्रियांना चालना देण्याच्या दृष्टीने प्रश्नोत्तरपद्धतींचा वापर उपकारक असला, तरी प्रश्नोत्तरांची अतिरेकी व यांत्रिक कसरत अनिष्ट. संधी—समासादी

व्याकरणविषयक चर्चा, अलंकार दर्शविणे योग्य असले, तरी अलंकारांच्या लक्षणांची शास्त्रीय चिकित्सा, व्युत्पत्ती इत्यादी रसापकर्षक गोष्टींना फाटा देणे आवश्यक आहे. शब्दांचे स्पष्टीकरण मात्र, ज्या प्रमाणात ते कवितेतील विचार, भावना व कल्पना ग्रहण करण्यास आवश्यक, त्या प्रमाणातच करावे, व तेही शक्यतोवर विवेचनाच्या संदर्भातच करावे. एखाद्या कवितेत कठिण शब्दांचे प्रमाण फार अधिक असल्यास, कविता शिकविण्यापूर्वीच त्या शब्दांचा परिचय करून दिल्यास, वाचनाच्या वेळी कविता लवकर समजू शकेल, व पुढे अध्यापनाच्या ओघात शब्दस्पष्टीकरणाने खंडही पडणार नाही.

सर्व विवेचन झाल्यावर शेवटी पुन्हा एकदा कवितेचे पूर्वीप्रमाणेच वाचन करून, त्या कवितेचा मनावर झालेला परिणाम अधिक दृढ करावा. प्रारंभी कवितेचे संपूर्ण दर्शन, नंतर तिच्यातील विविध सौंदर्य-घटकांचे विश्लेषण व शेवटी पुन्हा संपूर्ण कवितेचा संकलित स्वरूपात संस्कार ही पद्धती रसग्रहणात्मक उद्दिष्टांच्या साध्यतेला पोषक ठरते.

कवितेतील रस-सौंदर्याची विद्यार्थ्यांना अनुभूती आणून दिल्यानंतर, त्याच अनुभूतीला अधिक अर्थपूर्ण व व्यापक अधिष्ठान प्राप्त करून देण्याच्या दृष्टीने कवितेतील विषयावर आधारित इतर कवींच्या काही कविता, किंवा त्यांतील काही कल्पना व काव्यपंक्ती यांचाही परिचय करून देणे फायदेशीर ठरते. काही कवितांच्या बाबतीत हे आवश्यकही ठरते. उदाहरण 'तुतारी' ही कविता ! केशवसुतांची ही एकच कविता शिकवायची असल्यास, तिच्या विवेचनातून केशवसुतांच्या एकंदर काव्यविषयक व सामाजिक दृष्टिकोनाचा पुरेसा परिचय विद्यार्थ्यांना होणार नाही. म्हणून त्या कवितेसोबतच केशवसुतांच्या इतर प्रमुख सामाजिक कवितांचाही थोडक्यात परिचय करून दिल्यास या व्यापक माहितीच्या आधारावर केशवसुतांच्या भूमिकेशी विद्यार्थी अधिक चांगल्या रीतीने समरस होऊ शकतील. तसेच त्यांची 'स्फूर्ती' ही रूपकात्मक कविता शिकवायची असल्यास तत्पूर्वीच त्यांच्या निवडक सामाजिक कवितांचा व त्यांतील आशयाचा थोडक्यात परिचय करून आवश्यक अशी वैचारिक पार्श्वभूमी निर्माण केल्यास 'स्फूर्ती'मधील प्रतीकात्मक आशय अधिक अर्थपूर्ण व उत्कट रीतीने ग्रहण करता येईल. भावनात्मक अनुभूतीसाठीही पुष्कळदा व्यापक वैचारिक पार्श्वभूमीची जोड आवश्यक असते. तेव्हा अशा कवितांचे अध्यापन अधिक यशस्वी व परिणामकारक करण्यासाठी वरील प्रकारच्या पद्धतींचा उपयोग करावा.

प्राचीन काव्य

वरील विवेचनातून आणखी एक मुद्दा उपस्थित होण्याची शक्यता आहे. व तो म्हणजे प्राचीन काव्याच्या अध्यापनाला ही पद्धती कितपत लागू पडेल ? या संदर्भात काही शिक्षणशास्त्रज्ञ दोन पद्धतींचा पुरस्कार करतात व त्या म्हणजे—अर्थग्रहण व रसग्रहण ! जुने काव्य हे अर्थग्रहणात्मक उद्दिष्टांनुसार शिकवावे, तर नव्या काव्यासाठी रसग्रहणात्मक पद्धतींचा अवलंब करावा असे त्यांचे म्हणणे ! परंतु माझ्या मते पद्धतींचे असे साचेबंद वर्गीकरण करणे अयोग्य आहे. किंबहुना या दोन पद्धती वेगळ्या नव्हेतच. ज्या कवितांमध्ये अर्थाची अधिक फोड करण्याची आवश्यकता आहे त्या कविता रसहीनच असतात असे नाही. किंवा सर्व प्राचीन काव्यांत रसात्मकतेचा अभावच आहे काय ? मग अशा दोन पद्धती कल्पून त्यांची जुन्या किंवा नव्या काव्याच्या अध्यापनासाठी नियुक्ती करणे कितपत योग्य होईल ? त्या ऐवजी काव्याच्या स्वरूपानुसार दोन्ही पद्धतींचा समन्वित स्वरूपातच उपयोग करणे हितावह ठरेल. आज ही समस्या निर्माण होण्याचे कारण, विद्यार्थ्यांचे वय, त्यांची मानसिक योगता व भाषिक पात्रता विचारात न घेता कोणत्याही कवितांचा त्यांच्या अभ्यासक्रमात अंतर्भाव करण्याचा दूरदर्शीपणा ! पुष्कळदा पूर्वमाध्यमिक वर्गासाठी मोरोपंत—वामनपंडितांच्या काव्यातील संस्कृतप्रचुर समास—संधीयुक्त शब्दांचा भरणा असलेला भाग नेमला जातो. तुकारामाचे शब्द सोपे, परंतु आशय कठीण अशा आध्यात्मिक अनुभवांनी भरलेले अभंग नेमले जातात. अशा काव्याचा त्यातील रसवत्ता, अर्थ व रचना-चमत्कृतीची मौलिकता मान्य करूनही त्या वयाच्या विद्यार्थ्यांमध्ये काव्याभिरुची निर्माण करायला त्यांचा कितपत उपयोग होईल ?

दुसरा एक मुद्दा असा—ज्या कवितेमध्ये शब्द-स्पष्टीकरण वा अर्थस्पष्टीकरण अधिक करावे लागते अशी कविता नीरस किंवा रुक्ष पद्धतीनेच शिकवावी

लागते, किंवा शिकविली जाऊ शकते असे नाही. याला कीर्तनकारांचे उदाहरण देता येईल. हे कीर्तनकार आपल्या निरूपणात पंडित कवींच्या श्लोकांचा व संतांच्या अनेक वचनांचा विषयस्पष्टीकरणार्थ उपयोग करीत असतात. त्यांतील संस्कृत-प्रचुर शब्दांचा व ओळींचा अर्थही स्पष्ट करीत असतात. परंतु श्रोत्यांच्या भक्तिभावना जागृत करण्याच्या आपल्या उद्दिष्टावरून त्यांचे अवधान मुळीच सुटत नाही. श्लोक, आर्या, अभंग हे सर्व ते तालासुरावर अशा काही पद्धतीने म्हणतात, त्यांचे विश्लेषणही अशा पद्धतीने करतात की त्यामुळे श्रोतृवर्गात भक्तिरसपरिपूर्ण वातावरण निर्माण होते. हे श्रोते फारसे शिकलेले अगर विद्वान् नसूनही आनंदाने डोलत असतात, आस्वाद घेत असतात. आज वर्गात कीर्तन पद्धतीने शिकवावे असे मला म्हणायचे नाही. परंतु त्या पद्धतीतून शिक्षकांना पुष्कळ शिकण्यासारखे आहे हे मला सुचवायचे आहे. आमच्या जवळ रसग्रहणानुकूल नैसर्गिक पद्धतींचा वारसा असून देखील दुर्दैवाने आम्ही त्यांचा काही उपयोग करून घेत नाही. उलट त्या पद्धतींची उपेक्षाच नव्हे तर हेटाळणी करतो. आणि आपल्या अध्यापनात अत्यंत कृत्रिम व ठोकळेबाज पद्धतींचा अवलंब करून त्यातील सर्व जिवंतपणा व रस घालवून बसतो.

आतापर्यंत कवितेचे अध्यापन कसे करावे याविषयी विवेचन केले. रसानुभूतीचा किंवा सौंदर्यानुभूतीचा संबंध इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षा काव्याशी अधिक निगडित असल्यामुळे काव्याच्या अध्यापनाचा इतका सविस्तर विचार केला. या संदर्भात ज्या पद्धतींचा निर्देश केला तो मार्गदर्शक तत्त्वांच्या स्वरूपात! कवितेच्या अध्यापनासाठी कोणत्याही एका विशिष्ट पद्धतीचा पुरस्कार करणे अशक्य आहे. रसग्रहण-प्रक्रियेची मार्गदर्शक मूलतत्त्वे समजून घेतल्यावर प्रत्येक शिक्षक आपापल्या पद्धतीने कविता शिकवू शकतो. कविता जशी आत्मनिष्ठ असते, तशीच कवितेची अध्यापनपद्धतीही आत्मनिष्ठच राहील. ती शिक्षकागणिक बदलेल. प्रो. हेंडो म्हणतात, 'Poetry teaching is like love-making, each will have his own way...." शिक्षकाची रसिकता, त्याची तन्मयता, त्याला आलेली अनुभूती व त्यानुसार होणाऱ्या त्याच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया यांवरच कवितेच्या अध्यापनाचे यश अवलंबून आहे. म्हणूनच पद्धतीपेक्षाही शिक्षकाचे व्यक्तिमत्व हाच घटक या बाबतीत प्रभावी आहे.

कथावाङ्मयाचे अध्यापन

ललितवाङ्मयाचा दुसरा प्रमुख प्रकार म्हणजे कथात्मक वाङ्मय यात लघुकथा, दीर्घकथा, रूपककथा, कादंबरी किंवा कादंबरी प्रकरणे इत्यादींचा समावेश करता येईल. कथाकाराचा कथा लिहिण्याचा उद्देश माहिती किंवा ज्ञान देणे हा नसून विशिष्ट घटनेच्या निमित्ताने त्याला आलेली अनुभूती वाचकांना देणे, त्या अनुषंगाने पात्रांचे—म्हणजेच मानवी स्वभावाचे व जीवनाचे दर्शन घडविणे हा असतो. म्हणून अनुभूती संक्रामण हाच कथेच्याही अध्यापनाचा उद्देश.

तसेच कवीतेप्रमाणेच कथा हीही एक एकसंघ कलाकृती असते. त्यामुळे तिचे खंड पाडून शिकविणे उचित नाही. पूर्ण स्वरूपातच ती शिकविणे आवश्यक! 'पूर्णापासून अंशाकडे' हेच सूत्र येथेही लागू पडेल.

कवितेचा आकार लहान असतो व शिवाय तीत भावनेची उत्कटता अधिक असते. म्हणून ती प्रत्यक्ष वर्गातच वाचून दाखविणे हे परिणामकारकतेच्या दृष्टीने सोयीचे पडते. परंतु कथेचा आकार इतका लहान नसतो. त्यामुळे वर्गात वाचन घेतल्यास फार वेळ जाण्याची शक्यता असते. त्यामुळे विद्यार्थ्यांना कथा घरूनच वाचून येण्यास सांगणे उत्तम. वर्गात कथेतील विविध घटकांची चर्चा फक्त करवून घ्यावी. लहान वर्गातील मुले असल्यास संपूर्ण कथाभाग थोडक्यात त्यांच्याकडून प्रश्नद्वारे काढून घ्यावा. विद्यार्थी मोठे असल्यास प्रमुख घटना फक्त त्यांना विचारावी. त्यानंतर त्या घटनेतून लेखकाला कोणता आशय व्यक्त करायचा आहे, प्रमुख पात्रे कोणती, त्यांचे स्वभावचित्रण यासंबंधी विवेचन करून घ्यावे. तसेच आशय व्यक्त करणारी प्रमुख वाक्ये, स्वभावावर प्रकाश टाकणारी वाक्ये, भावदर्शन घडवणारे प्रसंग, तद्वतच इतर काही सुन्दर वर्णने, कल्पना इत्यादींचे पुनर्वाचन करून अगर करवून त्यातील सौंदर्य व लेखकाच्या शैलीचे

विशेष विद्यार्थ्यांच्या नजरेस आणून द्यावेत. वातावरणनिर्मिती व पात्रांच्या—विशेषतः ज्या प्रमुख पात्रांच्या माध्यमातून लेखकाने आपला आशय व्यक्त केला आहे त्यांच्या—भावनांशी विद्यार्थ्यांना समरस करविण्यावर भर द्यावा. उदा० य. गो. जोशांची 'शेवग्याच्या शेंगा' ही कथा शिकविताना विद्यार्थ्यांना तारकेच्या दुःखाशी समरस करून कौटुंबिक जिव्हाळ्याचे संस्कार त्यांच्या मनावर करणे, 'नासलेले अमृत मधुर झाले' या श्री. म. माटयांच्या कथेतून अस्पृश्यांबद्दल सहानुभूती निर्माण करणे, 'वहाणा' या कुसुमावती देशपांडे यांच्या कथेतून जीवनात निर्माण झालेल्या यांत्रिक साचेबंदपणाची जाणीव करून देणे, तर 'प्रदक्षिणा' या खांडेकरांच्या रूपक कथेतून त्या गरीब भिकाऱ्याच्या पोराबद्दल सहानुभूती व तथाकथित धर्ममार्तंडाबद्दल चीड निर्माण करणे या गोष्टींना अध्यापनात प्राधान्य द्यावे. केवळ कठीण शब्द, काही वाक्यांचे स्पष्टीकरण व गोष्टीचा सारांश एवढ्यावरच भागवू नये. वरच्या वर्गात लेखकाच्या रचना व भाषाशैलीचीही वैशिष्ट्ये विद्यार्थ्यांच्या निदर्शनास आणून द्यावी. तात्पर्य वातावरणनिर्मिती करून कथाकाराने कथेत शब्दांकित केलेली अनुभूती ज्या प्रमाणात विद्यार्थी घेतील, त्या प्रमाणात ते 'कथा' या वाङ्मयकृतीचा आस्वाद घेऊ शकतील.

कादंबरीचे एखादेच प्रकरण शिकवायचे असल्यास प्रथम कादंबरीच्या संपूर्ण कथानकाचा थोडक्यात परिचय करून द्यावा व नंतर त्या प्रकरणातील आशयाचे अध्यापन वरील पद्धतीनेच करावे. परंतु संपूर्ण कादंबरीच शिकवायची असल्यास वरील पद्धतीनेच प्रत्येक पाठात एकेक वा दोन दोन—शक्य असल्यास अधिक प्रकरणांची चर्चा करून, शेवटी संपूर्ण कादंबरीवर आधारित कादंबरीच्या सर्व घटकांचे विवेचन करावे.

नाटकाचे अध्यापन

नाटक हाही ललित वाङ्मयाचाच प्रकार ! नाट्याचे जीवनात स्थान काय, तसेच नाटक या वाङ्मयप्रकाराची इतर प्रकारांच्या तुलनेत महत्ता काय आहे या गोष्टींची येथे चर्चा करण्याची आवश्यकता वाटत नाही. इतर कलाप्रकारांपेक्षा नाटक हे जीवनाशी अधिक जवळचे आहे. कारण त्यातून जीवनाचे दर्शन अधिक वास्तव स्वरूपात घडते. त्यातील संघर्ष, पात्रांचे बोलणे—वागणे हे सर्व जीवनापासून वेगळे वाटत नाही. म्हणून नाटकातील व्यक्तींचा व त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचा संस्कार आपल्या मनावर अधिक ठसठशीतपणे होतो, त्यातील रसानुभूती अधिक उत्कटतेने घेता येते. परंतु शैक्षणिक दृष्टीने नाटक हा आज केवळ भाषा विषयातून शिकविला जाणारा एक वाङ्मयप्रकार राहिला नाही. नाट्य हे एक व्यक्तिविकासाचे व म्हणूनच शिक्षणाचे महत्त्वाचे माध्यम आहे असे आधुनिक शिक्षणशास्त्रज्ञ मानतात. व्यवहारात देखील परिणामकारक रीतीने बोलावे कसे, वागावे कसे, विविध प्रकारच्या व्यक्तींशी कसा संबंध ठेवावा, त्यांच्या सुखदुःखाशी कसे समरस व्हावे, विविध प्रकारच्या भावना कशा व्यक्त कराव्या, यांपासून तो संवेदनक्षमता, सहृदयता, रसिकता इत्यादींचा विकास करून घेण्याचे शिक्षण नाट्यातून देता येते. नाट्य म्हणजे नाटकीपणा नव्हे तर परिणामकारकता, रसोत्कटता ! एखाद्या व्यक्तीच्या अंगी नाट्यगुण आहे याचा अर्थ केवळ तो नाटकात अभिनय करू शकतो असा नसून, त्याचे व्यक्तित्व संपन्न व प्रभावी आहे, त्याचे बोलणे, चालणे, वागणे हे परिणामकारक आहे, आकर्षक आहे. म्हणून नाटकाच्या अध्यापनाचा विचार करता, जीवनातील नाट्याचे दर्शन घडविणे, विविध भावनांची व रसांची उत्कट अनुभूती आणून देणे व या योगे सौंदर्यदृष्टी व रसास्वादक्षमता यांचा विकास करणे या उद्दिष्टांसोबतच विद्यार्थ्यांच्या व्यक्तिमत्वाच्या उपरिनिर्दिष्ट व्यावहारिक व क्रियाशील अंगाचा विकास करण्याचेही उद्दिष्ट डोळ्यासमोर ठेवावे.

अध्यापन—

अनुकूल प्रस्तावनेच्या द्वारे नाटकाचे सूतोवाच करावे. पौराणिक वा ऐतिहासिक नाटकासाठी तत्कालीन पूर्वपरिस्थितीचे चित्र उभे करूनच नाटकातील कथानकाशी त्यांचा संबंध जोडता येईल. मात्र नाटकातील विषय किंवा कथाभाग सांगून टाकणे अयोग्य होईल.

सामाजिक नाटकांसाठी मात्र सद्यःपरिस्थितीवर आधारित प्रस्तावना करता येईल.

नाटक ही दीर्घ कलाकृती असल्यामुळे प्रवेश-परत्वेच तिचा अभ्यास करणे इष्ट आहे. शिवाय पूर्ण प्रवेश देखील वर्गांत वाचून घेणे प्रायः अशक्यच ! म्हणून, प्रत्येक प्रवेश विद्यार्थ्यांना घरून वाचून यायला सांगणे हेच श्रेयस्कर ठरेल. वर्गात, ज्या पद्धतीने आपण कथेची चर्चा करवून घेतो त्या पद्धतीनेच कथानक, पात्रे, त्यांचे स्वभावदर्शन, संघर्ष, भाषा, संवाद इत्यादी घटकांची चर्चा करवून घ्यावी. भावना–रसोत्कटता, स्वभावविशेष किंवा काही मौलिक विचार व्यक्त करणाऱ्या वाक्यांचे नाटचमय पद्धतीने वाचन करून दाखवावे. तसेच नाटकातील कथानकाला, प्रसंगाला अनुरूप अशी रसोत्कट वातावरणनिर्मिती करून त्या त्या घटनेतील नाटचाकडे विद्यार्थ्यांचे प्रामुख्याने लक्ष वेधावे व ती ती नाटचानुभूती त्यांना आणून देण्याचा प्रयत्न करावा. सगळ्या प्रवेशांचे विवरण झाल्यावर एकंदर संपूर्ण नाटकाची––कथानक, स्वभावपरिपोष, संघर्ष, संवाद, भाषाशैली, नाटचरचनेची इतर वैशिष्ठचे इत्यादी सर्व अंगांची चर्चा करवून घ्यावी.

नाटचवाचन––

काव्याच्या अध्यापनात काव्यवाचनाला जे स्थान आहे, तेच नाटकाच्या अध्यापनात नाटचवाचनाला. फरक एवढाच की कविता लहान असल्यामुळे प्रत्येक पाठात तिचे पूर्ण वाचन करता येते, तसे नाटकाचे करता येणार नाही. परंतु नाटचवाचनातूनच विद्यार्थ्यांना खरी नाटचानुभूती आणून देता येईल, पात्रांच्या विविध प्रकारच्या स्वभावांची वैशिष्टचे, त्यांमधील फरक दाखविता येईल व रसाविष्कारही साधता येईल. काव्याच्या वाचनाला आवश्यक असलेले सर्व गुण व लागू पडणारी सगळी तत्त्वे नाटचवाचनालाही लागू आहेत. त्यांची पुनरावृत्ती करण्याचे कारण नाही.

लहान वर्गांमध्ये पूर्ण नाटक शिकविले जात नाही. एखादा प्रवेशच नेमला असतो. त्यामुळे प्रत्यक्ष पाठातच काही वेळ वाचनासाठी खर्च करायला हरकत नाही. शिक्षकाने स्वतः वाचून दाखवावे व तदनुसार विद्यार्थ्यांकडून वाचून घ्यावे. उत्तर माध्यमिक अवस्थेत प्रत्येक प्रवेश संपूर्णपणे शिकवून झाल्यावर वाचन घ्यावे. या दोन्ही प्रकारच्या विद्यार्थ्यांकडून पात्रपरत्वे एकेकाला उभे करून वाचन करावयास लावले तर त्यात त्यांना अधिक उत्साह व शुद्ध शब्दोच्चार, भावनेरूप आवाजातील चढउतार, वाक्याची अचूक फेक व यथोचित रसाविष्कार या बाबींवर विशेष भर द्यावा, तसे मार्गदर्शन त्यांना करावे.

महाविद्यालयांमध्ये नाटचवाचनाचे खास कार्यक्रमांच्या स्वरूपात आयोजन करावे. काही विद्यार्थ्यांना त्या दृष्टीने तयार करावे व मार्गदर्शनाखाली त्यांच्याकडून प्रात्यक्षिके करवून घ्यावीत. काही आदर्श प्रात्यक्षिक शिक्षकांनीही द्यावीत.

शक्य झाल्यास नाटके किंवा नाटकामधील काही प्रवेश प्रयोजितही करून घ्यावेत. रंगमंच, नेपथ्य वेशभूषा, रंगभूषा इत्यादी साधनांचे अवडंबर न माजविता अगदी सुटसुटीत स्वरूपात वर्गातच किंवा अवांतर कार्यक्रमांच्या स्वरूपात शाळेच्या दिवाणखान्यात हे छोटेखानी प्रयोग करता येतील व प्रवेशपरत्वे जास्तीतजास्त विद्यार्थ्यांना त्यात भाग घ्यायला संधी देता येईल. नाटकाच्या काही तंत्रवैशिष्टयांचे ज्ञान तर या प्रयोगांमधूनच उत्तम रीतीने देता येते.

नाटक हे केवळ रसास्वादाचेच साधन नसून ते रसाभिव्यक्तीचेही साधन आहे. घेतलेली रसात्मक अनुभूती प्रकट करून दाखविणे ही रसस्वादाची क्रियाशील बाजू होय ! व या क्रियाशीलतेतूनच रसास्वादाला अधिक सूक्ष्मता, गाढता व परिपक्वता प्राप्त होते. भावदर्शनाचे सामर्थ्य वृद्धिंगत होते. तसेच वर सांगितल्याप्रमाणे व्यक्तिमत्वाच्या अनेक घटकांचा विकासही होऊ शकतो. नाटक हे 'दृश्य काव्य' आहे. म्हणून नाटकाच्या अध्यापनात केवळ ग्रहणात्मक व श्राव्य प्रक्रियेवर भर न देता वाचिक व दृश्य प्रक्रियांना चालना देणाऱ्या प्रयोगरूप उपक्रमाचाही अवलंब केल्यास विद्यार्थी नाटकाचा पुरेपूर आस्वाद घेऊ शकतील.

अभ्यासानुवर्ती उपक्रम

सौंदर्यानुभूती व रसानुभूतीच्या विकासासाठी वाङमयाच्या विविध प्रकाराचे अध्यापन कसे करावे याचा आतापर्यंत उहापोह केला. नेमलेल्या अभ्यासक्रमाच्या व पुस्तकांच्या वर्गांतर्गत अध्यापनासोबतच वर्गबाह्य स्वरूपाचे काही अभ्यासानुवर्ती कार्यक्रम संयोजित करूनही विद्यार्थ्यांच्या या रसानुभूतीच्या विकासाला हातभार लावता येईल. वर नाटकांवर आधारित अशा काही कार्यक्रमांचा उल्लेख केलाच आहे. याच पद्धतीवर नेमलेल्या नाटककाराच्या इतरही काही नाटकांचे वाचन व त्यांतील काही प्रवेशांचे प्रयोगीकरण विद्यालयांमध्ये केले जाऊ शकते. हल्ली पुण्याला तर नाट्यवाचनाच्या महाविद्यालयीन स्पर्धाही होत आहेत. त्याचप्रमाणे काव्यवाचन, काव्यगायन, काव्यदर्शन असे कार्यक्रमही वेळोवेळी ठेवता येतील. अभ्यासक्रमात नेमलेल्याच कवितांचे काही उत्कृष्ट विद्यार्थ्यांकडून वाचन करवून घेणे, त्या कवींच्या इतर काही कवितांचे काव्यवाचनातून दर्शन घडविणे, कविसंमेलनाचे—बाहेरच्या प्रसिद्ध कवींचे—कार्यक्रम करणे, संतकाव्यदर्शन, केशवसुत काव्यदर्शन असे काही विशेष कार्यक्रम ठेवणे हे त्यांतील काही प्रमुख प्रकार होत. याच धर्तीवर प्रसिद्ध कथालेखकांचे कथावाचन किंवा कथाकथनाचेही कार्यक्रम करता येतील.

या सोबतच साहित्य वाचनाची गोडी लावणे व वाचनासंबंधी सुयोग्य मार्गदर्शन करणे, पाठांतराची सवय लावणे, उत्तम कविता किंवा काव्यपंक्ती व वचने यांचा संग्रह करायला लावणे. गावात होणाऱ्या, रेडिओवर होणाऱ्या वाङ्मयीन कार्यक्रमांना विद्यार्थ्यांना उपस्थित राहायला सांगून त्या कार्यक्रमाची गुणदोषचर्चा करवून घेणे इत्यादी प्रकारांचाही विद्यार्थ्यांची साहित्याभिरुची व सौंदर्यदृष्टी व रसग्रहणक्षमता यांच्या विकासासाठी उपयोग केला जाऊ शकतो.

अशा अनेकविध मार्गांनी प्रयत्न केल्यास आजच्या विद्यार्थ्यांमधून सुसंस्कृत, रसिक, सहृदय, संवेदनक्षम व कलात्मक व्यक्तिमत्वांची निर्मिती होऊ शकेल, व वाङ्मयाच्या अध्यापनाचेही चीज होईल.

नाट्यसंमेलनाच्या निमित्ताने—

नाटक मंडळयांचे हक्कदार

पूर्वी खेडेगावातून बारा बलुते असत. न्हावी, धोबी, गुरव, सुतार, गावजोशी, येसकर, रामोशी, चांभार, लोहार, सोनार, कुंभार इत्यादि निरनिराळे वर्ग बलुत्याच्या सदरांत येतात. त्यांनी गावातील सर्वांची कामें फुकट करावयाचीं व त्याबद्दल वेतन म्हणून धान्य पिकलें म्हणजे प्रत्येकाच्या खळयावर जाऊन आपआपल्या हक्काप्रमाणे ते घ्यावयाचे एवढा यांचा धंदा असतो. अलीकडे इंग्रजी राज्य झाल्यापासून ही पद्धत बहुतेक बुडतच चालली आहे. प्रत्येक कामाला पैशाशीं उठावें पैशाशीं बसावें अशी स्थिती येऊन पोंचली आहे. परंतु खेडेगावातून जरी ही पद्धत बुडत चालली आहे तरी शहरातून ती अन्यमार्गाने शिरली आहे. या गोष्टीचा अनुभव सगळया नाटकमंडळयांस थोडाबहुत असेल असें वाटतें. न्हावी, धोबी, वाणी, गवळी, माळी, तांबोळी, कापडवाला, थिएटरवाला, घरवाला, शेजारी, इत्यादि सर्व नाटकमंडळीचे बलुते आहेत. नाटकमंडळयांचा यांच्याशी पैशांचा व्यवहार असला तरी ही मंडळी फुकट नाटक पहाण्यास तयारच. घरवाल्याला नेहमीच्या भाड्यापेक्षां नाटक मंडळीकडून दुप्पट जरी भाडें मिळत असले तरी दहा पांच नाटकांची तिकीटें त्याशिवाय अधिक मिळाल्याखेरीज घर मिळावयाचेच नाही. जसे घर ही वडिलांची मालमत्ता, तशीच नाटकाची तिकीटेंही त्याचप्रमाणे समजली जाते. न्हावी, धोबी वगैरे हलक्या धंद्यांचे लोकांना नाटकमंडळीच्या गरिबीमुळें, अज्ञानापणामुळें व मूर्खपणामुळे घ्यावासा वाटणें यात फारसे आश्चर्य नाही. परंतु व्यापारी नात्याने मंडळींशी व्यवहार ठेवणारे लोक व्यापारात नाटकमंडळीस कसबाने टोपी घालतातच, शिवाय तिची नाटकें पाहण्याचे हक्कदार होऊन बसतात. सात आठ वर्षांपूर्वी नाशकास एका नाटक मंडळीचा व दुकानदाराचा गैरसमजुतीने मोठा झगडा झाल्याचें पुष्कळांना माहित असेल. दुकानदारास वाटले फुकट नाटकें पाहण्याचा आपला हक्क आहे. नाटकमंडळीस वाटले फुकट माल नेण्याचा आपला हक्क आहे. शेवटीं दुकानदाराचा नाटक पहाण्याचा हक्क खरा ठरून नाटक मंडळीचा हक्क खोटा ठरला व आणलेल्या मालाबद्दल बिचाऱ्यांची धिंड निघण्याचा प्रसंग आला. नाटकगृहाच्या मालकास भाड्याशिवाय दहा बारा तिकीटांचा कर घ्यावा लागतो. जशी वरदक्षिणा दिल्याशिवाय लग्नाची सांगता होत नाही तसेच कितीही पैसे मोजले तरी घरवाले, थिएटरवाले यांची तिकीटाशिवाय तृप्ति नाही. मग ती तिकीटें गावात नेऊन त्यांनी कोणा पाहिजे त्याला द्यावी. नाही तर विकावीसुद्धा. दसऱ्याच्या दिवशी अपट्याच्या पानाला जी सोन्याची किंमत येते, तीच नाटकाच्या दिवशी या हक्कदारांच्या तिकीटाला. वर सांगितलेल्या बलुत्यांच्या प्रकाराशिवाय दुसरे बरेच हक्कदार आहेत. नवऱ्याचा जितका बायकोवर धर्मेच, अर्थेच, कामेच म्हणून हक्क असतो तितका नाटकमंडळीवर यांचा हक्क असतो. कमीजास्ती प्रमाणाने दूरचे व जवळचे कोणाचे कसे हक्क हे पुढील पत्रव्यवहारावरून समजून येईल, व ते वाचून रंगभूमीच्या वाचकांचे थोडेसे मनोरंजनही होईल.

अनुक्रमणिका

हक्कदार नंबर १

रा. रा. ••• यांस.

आज आमचा नाटक पहाण्यास येण्याचा विचार आहे. तर रिझर्व खुर्चीची ३ बाकाची ४ माडीची ५ पिटची ६ बायकांची ७ अशी तिकीटें घेऊन यावी. किंवा कोणावरोबर पाठवून द्यावीत.

(जरूर) कळावे ही विनंति.

हक्कदार नंबर २

आज आमच्या घरची माणसें व कांहीं बाहेर गांवाहून आलेली पाहुणे मंडळी नाटकाला येणार आहेत, तर आलेल्या गड्यावरोर १० तिकीटें पाठवून द्यातीत, सर्व मंडळी एका जागी बसतील अशी तिकीटें असावी, रिझर्वची नसली तरी चालतील. रात्री गाठ पडेलच.

हक्कदार नंबर ३

वि. वि. आपलेकडून नाटकाचे तिकीट आलें, परंतु आम्ही रिझर्वखेरीज दुसरे जागेंत कधीच बसत नाही. शिवाय स्नेही मंडळीस सोडून नाटकास आम्ही कधीच जात नाहीं. करितां आणखी ४ तिकीटांची सवड असेल तर पाठवण्याची मेहेरबानी करावी; नाही तर एकाच तिकीटाचा आम्हांस स्वीकार करितां येत नाहीं. शिवाय अलिकडे आमची प्रकृतिही बरीं नसल्यामुळे जाग्रण आम्हास सोसत नाही, करिता आपले तिकीट आभारपूर्वक परत केले आहे.

कळावे लोभ करावा ही विनंती.

हक्कदार नंबर ४

आमच्या घरीं मंगळागौरीनिमित्त आलेल्या मुलींची नाटक पाहण्याची फार इच्छा आहे. आज बुधवार असल्याने फारशी गर्दीही होणार नाही, करतां त्यांस पाठविणार आहें. मुली सुमारें १२, १५ येतील.

हक्कदार नंबर मजकूर (प्रत २ री)

आमच्या वडिलांचें आज श्राद्ध होतें, आपल्यास जेवावयास निमंत्रण करण्यास येणार, परंतु कामावरून येण्यास उशिर झाला त्यामुळें येता आले नाही. असो, सदर ब्राह्मणांचे मनातून नाटक पाहण्याचे आहे, ब्राह्मण सत्पात्र आहेत; त्यांस चांगले जागेत बसविण्याची व्यवस्था व्हावी, क. लो. करावा हे विनंति.

हक्कदार नंबर ५

आपला आमचा परिचय नाही; परंतु आमच्या मातोश्री सांगतात कीं, आह्मी आपल्या क्षेत्रीं होतो त्यावेळीं आपले वडील यात्रेच्या निमित्तानें आमचे येथें कधीं उतरले होते तो ऋणानुबंध लक्षांत आणून व आपला व आमचाही स्नेहसंबंध वाढावा ह्मणून आज आपले नाटक पाहण्यास यावयाचे आहे, तर सवडी-प्रमाणे दोन खुर्चीचे व दोन बायकांचे पास पाठविल्यास भेटीचा योग येईल, विनंति अमान्य होणार नाही अशी आशा आहे.

हक्कदार नंबर ६

आह्मी कधी नाटक पाहण्यास जात नाहीं, परंतु आपल्या नाटकाची फार तारीफ ऐकतों ती एकदा सर्व पाहिली पाहिजेत ह्मणजे त्याविषयी वर्तमानपत्रातून अनुकूल अभिप्राय देता येईल; तरी आमच्या करितां दोन सीझन तिकीटें पाठवून द्यावीत म्हणजे आह्मी किंवा आमच्यातर्फे प्रतिनिधि येत जातील, कळावे हे विनंति.

हक्कदार नंबर ७

तुमच्या मंडळी संबंधाने कांही माहिती जरूर पाहिजे तर कचेरीत समक्ष येऊन भेटावे.

हक्कदार नंबर ८

वि वि. सोबतचे गृहस्थ आमचे स्नेही आहेत. यांना तुह्मी ओळखीत नाही असे दिसतें. कोणीही नाटक मंडळी आली तरी यांना नाटकात प्रतिबंध करीत नाही. हे आल्याने नाटकात दंगा धोपा होण्याची भिती नाहीं व नाटकगृहावर धोंडेही येणार नाहींत कळावें इ,

याशिवाय सनदशीर हक्कदार परंतु उपयोगी अशी निराळी मंडळी आहेत. तिच्याशिवाय कोणाही नाटक मंडळयांचे चालावयाचे नाही, ह्मणून तिचे वर्णन येथे दिले नाही.

ही मंडळी आमच्या इकडच्या नाटकमंडळ्या-करितांच आहे असें नाहीं. इंग्रजी नाटक मंडळ्यासही ती आहे. आपलीं नाटकगृहें भरलेली दिसावींत ह्मणून त्या मंडळ्यांनी ज्याला Dead-heads ह्मणतात ते लोक नाटकगृहांत भरण्याची पद्धति, काढली परंतु ती पुढे त्यांची त्यांनाच त्रासदायक वाटून वर्तमानपत्रां-तून तिच्याबद्दल चर्चा सुरू झाली. या संबंधानें एकानें आपला अनुभव वर्तमानपत्रातून प्रसिद्ध केला तो मुळातच खाली दिला आहे:—

To,
The Editor of Daily Mail.

Sir,

I am very glad indeed that you are directing attention to the evils of the 'dead heads' system. It is a system bad for our profession and bad for the public, and any one which I will always fight, against.

I never gave a free seat during my Covent Garden and Dury Lane seasons to any one except personal friends, members of the dramatic profession and of course the press; and I intend to adopt the same course during my forth-coming season at the Lyric. When on tour I never, never allow the local mana-gement to 'paper' the house during my visit, and I even object to the giving of seats to bill exhibitors, as I think their services should be acknowledged in some other way. Without exception a dead head audience is the rudest, the most unappreciative and the most unpleasant that any actor or singer has to face, and I am surprised that any manager subjects himself and his artist not to mention his staff to their unbea-rable insolence.

They strut into the theatre as if they had just bought it, they are rude to all the attendants; they cough hustle and during the performance, to anno-yance and irritation of the genuine theatre goer who has honestly for his seat.

So much for the "dead" head and his ways though I am not sure that the female 'dead head' is not the worst offender of the two.

"Charles Manners"

काही काही शहरांतून या हक्कदार लोकांचे फार प्रस्त असतें. एखाद्या नाटकमंडळीने एखाद्या खेपेस मनात आणले कीं, हक्कदार मंडळीखेरीज कोणी नाट-कास ह्मणून घ्यावयाचे नाहीं, तर तिकिटें विकत घेऊन नाटकास येणारा कोणी आढळणार नाहीं. किंवा तिकिटें घेऊन येणाराला जागा मिळणार नाहीं. कारण मग "फुकट दर्शन देवळात दाटी" असलीच पाहिजे.

रंगभूमि
नोव्हेंबर १९०७, वर्ष १ ले, अंक चौथा

[साठ वर्षापूर्वीचे हे हक्कदार ! साहेबाचीहि एक तक्रार सोबत उद्धृत केलेली आहे. आजच्या काळा-तील हक्कदार थोडे वाढले असणार. मंत्री वगैरे. पण बाकी तपशिलांत आजही फरक नाही—प्रेषक]

संपादकीय—

या वर्षाचा हा शेवटचा अंक. ह्या वर्षी केशवसुत जन्मशताब्दीनिमित्त काढलेला एक विशेषांक आणि दिवाळी विशेषांक असे दोन खास अंक काढण्यात आले. मागल्या वर्षी सांगितल्याप्रमाणे युगवाणीत ललित साहित्य आणि ललितेतर साहित्य ह्याचा समतोल साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. निव्वळ चर्चात्मक वाङमय वाचणाऱ्यांसाठी युगवाणी असावी अशी युगवाणीकडून अपेक्षा करणारा एक साहित्यिकांचा मान्यवर वर्ग आहे. तर उलट युगवाणीचे वरचे कव्हर उघडून आत मुळी न डोकावणारा असा एक वर्ग आत बघायला लागला आहे. ह्या दोन्ही पक्षांची साथ युगवाणीने जोडली आहे. हे मागील काही अंकांचे आपण वाचन केले असल्यास आपणास कळून येईल. कथा, एकांकिका आणि कविता युगवाणीत कटाक्षाने देण्यात आल्या आहेत. तो अभिजात वाङमयाचा मूळ स्रोत आहे. त्याविना सर्व रुक्ष आणि नीरस. आलोडनात्मक वाङमयाचे बीज त्यातच आहे. असो. असले विचार व्यक्त करण्यासही अधिकार लागतो. प्रस्तुत संपादकाला आपल्याला हा अधिकार नाही ह्याची जाणीव आहे. लोकशाहीत कोणाकोणाच्या वाटेस कोणते तरी डगले येतात. आमच्या वाटेस आला संपादकाचा. आता सैल वाटला तरी घातला आहे आपला. एवढेच.

यंदाचे साहित्य संमेलन भोपाळ येथे भरणार. नवनिर्वाचित अध्यक्ष अविरोध निवडून आले. त्यासाठी डॉ. कोलते ह्यांचे अभिनंदन. साहित्यक्षेत्रात तरी अध्यक्ष अविरोध निवडून यावेत. तशी प्रथा पडल्यास उत्तम.

नाट्यसंमेलन यंदा पंढरपुरास भरणार होते. पण स्थलांतर झाले आहे म्हणतात. आता पुण्यास भरणार एप्रिलात. अध्यक्षपदासाठी श्री. स. अ. शुक्ल ह्यांची नियुक्ती झाली आहे. त्या निमित्ताने प्रा. पाजणकरांचा एक लेख युगवाणीत दिलेला आहे. नाट्यसंमेलनाच्या निमित्ताने आणखीही काही मजकूर अंकात आढळेल. अर्थात तो आहे संग्रहीत. त्याचा आधीचा मुद्रणकाल जरी १९०७ असला तरी विषय मात्र 'सनातन!'च म्हणावा लागेल.

मा. नी. गलगलीकर
संपादक

अनुक्रमणिका

केशवसुत : वाङ्मयसूची

सूचिकर्त्री : सौ. उज्ज्वला अयाचित, बी. ए.

'कविवर्य केशवसुत' अर्थात कृष्णाजी केशव दामले

जन्म : १५ मार्च १८६६] [मृत्यु : ७ नोव्हेंबर १९०५

[मागील अंकावरून पुढे चालू]

(टीकालेख पुढे चालू)

पटवर्धन, माधव त्र्यंबक
केशवसुत
अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक, सं. गंगाधर देवराव खानोलकर, खंड १, भाग २, आवृत्ती १, सप्टेंबर १९३१, पृ. ९८–१७६. आवृत्ती २, सप्टेंबर १९६६, पृ. १३६–२१५.
[पृ. २१५–२२३ वाङमयसूची]

पटवर्धन, माधव त्र्यंबक
केशवसुतकृत 'हरपलें श्रेय'
काव्यचिकित्सा, १९६४, पृ. ५९–६८

पटवर्धन, माधव त्र्यंबक
केशवसुतकृत 'झपूर्झा'
काव्यचिकित्सा, १९६४, पृ. ७३–८८

पटवर्धन, वासुदेव बळवंत
केशवसुतांची कविता
रत्नाकर, जानेवारी १९२६

पटवर्धन, वि. मा. दी.
केशवसुत कसचे मेले.. ?
स्मृतिग्रंथ, पृ. १३–२९

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या कवितेतील निराशा
महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका, वर्ष २५, १९५२–१९५३, अंक १०३, १०४

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या काव्यांतील निराशा
स्मृतिग्रंथ, पृ. १२०–१४७

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
सतारीचे बोल : केशवसुतांची चिंतनिका
छंद, जुलै–ऑगस्ट १९५९, पृ. २०८–२१९

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
म्हातारी : केशवसुतांची चौथी चिंतनिका
छंद, जून १९६०

अनुक्रमणिका

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या कवितेचे पर्यालोचन
'समग्र केशवसुत', १९६४, पृ. ६३–११७

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांचा काव्यविचार आणि पद्यविचार
तरुणभारत (नागपूर), २०–३–१९६६

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या कवितेचे अंतःस्वरूप
महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका, एप्रिल–जून १९६६

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या 'सुभाषितां 'चे मूळ
सत्यकथा, जून १९६६

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांच्या कवितेतले वैज्ञानिक, आध्यात्मिक व सामाजिक सूर
युगवाणी, ऑक्टोबर १९६६, पृ. १८१–१८७

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर
केशवसुतांचे मूर्तिभंजन [रसग्रहण]
युगवाणी, ऑक्टोबर १९६६, पृ. २१९, २२८

पाठक, या. मु.
केशवसुतांची '—प्रत' [रसग्रहण]
युगवाणी, ऑक्टोबर १९६६, पृ. २२१, २३३

पारनेरकर, रा. प्र.
हृद्‌गत
स्मृतिग्रंथ, पृ. १९५–२००

पेंडसे, लालजी
केशवसुत
सत्यकथा, फेब्रुवारी १९४८

फडके, सुधीर
यदा यदा हि काव्यस्य म्हणजेच जेव्हा काव्याला ग्लानि येते
युगांतर, १३–३–१९६६

बनहट्टी, श्री. ना.
द्रष्टे कवि केशवसुत
स्मृतिग्रंथ, पृ. ५३–६८

बेडेकर, दि. के.
केशवसुतांची स्वर्ग–समक्षतेची कल्पना
स्मृतिग्रंथ, पृ. ३७–४१

बेडेकर, दि. के.
मूर्तिभंजन
महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका, जानेवारी–मार्च १९६६

बेडेकर, दि. के.
केशवसुत : युगमानसाचे कवी
युगांतर, १३–३–१९६६

बेडेकर, दि. के.
घड्याळ : चर्चा
महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका, एप्रिल–जून १९६६

बेडेकर, दि. के.
हृदयस्थ प्रकाश ['केशवसुतांची काव्यदृष्टि' या आगामी पुस्तिकेतले एक अवतरण]
युगवाणी, ऑक्टोबर १९६६, पृ. १८८–१९०

बेहरे, नारायण केशव
आधुनिक मराठी काव्याची गंगोत्री
स्मृतिग्रंथ, पृ. १–१२

भणगे, भालचंद्र शंकर
केशवसुतांपासून मुक्तिबोधांपर्यंत
नवभारत, डिसेंबर १९५१, पृ. १०–२२

भागवत, श्रीपाद
झपूर्झाच नव्हे, तुतारीदेखील
धनुर्धारी, डिसेंबर १९५८

भागवत, (आचार्य) स. ज.
केशवसुतांची कविता
सत्यकथा, फेब्रुवारी १९४८

भावे, विनायक
केशवसुत आणि मराठी साहित्याची परंपरा
युगांतर, १३–३–१९६६

भिगारे, ल. म.
महाराष्ट्रका नया सैनिक [हिंदी]
राष्ट्रवाणी, एप्रिल १९६६, पृ. ३९६–३९७

भिडे, बाळकृष्ण अनंत
मराठी काव्याची उत्क्रांती व केशवसुत
'काव्यचर्चा', १९२५, पृ. २०४–२१९

भिडे, नारायण महादेव
केशवसुत यांची कविता
विविधज्ञानविस्तार, ६–६–१९१९

भिडे, नारायण महादेव
केशवसुतांची राष्ट्रीय कविता
मनोरंजन, नोव्हेंबर १९२५

भिडे, नारायण महादेव
केशवसुतांचा पहिला कवितासंग्रह
मनोहर, जून १९५९, पृ. २६–३४

भिडे, माधव गोविंद
(केशवसुतांच्या काव्याचे विरोधी परीक्षण)
राष्ट्रहितैषी (साप्ताहिक, पुणे), १९५४ च्या सुमारास

भोइटे, कृष्णचंद्र
गडकऱ्यांची कविता : केशवसुतांच्या काव्याचे प्रच्छन्न विडंबन
रोहिणी, फेब्रुवारी १९५८

भोसले, एस्. एस्.
केशवसुतांच्या 'स्वर्गंममक्षते'त न वसणारे घनतमिस्र
नवभारत, एप्रिल १९६६, पृ. ३६–४०

भोसले, एस्. एस्.
केशवसुतांचे सर्वेश्वरपूजन
नवभारत, मे १९६६, पृ. ११–१७

भोसले, एस्. एस्.
केशवसुतांच्या कवितेचा जन्महेतू
नवभारत, जून १९६६, पृ. १४–१७ (पूर्वार्ध);
जुलै १९६६, पृ. ४१–४६ (उत्तरार्ध)

मनोहर, मधुकर
कवी कृष्णाजी केशव दामले : केशवसुत [हिंदी]
राष्ट्रवाणी, एप्रिल १९६६, पृ. ३८४–३८५

माचवे, प्रभाकर
केशवसुत के प्रति [हिंदी कविता]
राष्ट्रवाणी, एप्रिल १९६६, पृ. ३४१

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
केशवसुतांचा संप्रदाय
नवयुग, जुलै १९१९

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
केशवसुतांची कविता
नवयुग, जानेवारी १९२०, पृ. २५–४१

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
(केशवसुतांची कविता)
'आधुनिक कविपंचक', १९२१, पृ. ५३–८४

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
केशवसुत
'काव्यविचार', १९२४, पृ. १–१४

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
केशवसुत : गेल्या साठ वर्षांतील मराठी कविता
'अर्वाचीन मराठी साहित्य', सं. ह. कृ. नेने, १९३५, पृ. ३–३३

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
(केशवसुत)
'माझे आवडते कवि', १९६५, पृ. १–१८

माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक
केशवसुतांच्या सामाजिक आशयाचे स्वरूप
तरुण भारत (नागपूर), २०–३–१९६६

मायदेव, वा. गो.
केशवसुत व टिळक
'काव्यचर्चा', १९२५, पृ. २३२–२४६

मार्गण [= दामले, सीताराम केशव]
केशवसुत–निधन [कविता]
काव्यरत्नावलि, फेब्रुवारी १९०६
'समग्र केशवसुत', पृ. ३९९–४००

मुळे, निर्मला
परलोक व कविवर्य केशवसुत
सह्याद्रि, फेब्रुवारी १९३७, पृ. ११५–११७

मोंडकर, नीरा
केशवसुत
मनोरंजन, एप्रिल १९३४, पृ. ४१०

मोहरीर, म. प्र.
केशवसुत आणि मराठी काव्याची ५० वर्षे
यशवंत, नोव्हेंबर १९५५

मोहरीर, म. प्र.
केशवसुतांचे अलिकडील टीकाकार
'अनुभूति व अभिव्यक्ति', १९५८, पृ. १०१–११२

रहाळकर, नरहर शंकर
मराठी काव्याची उत्क्रांति व केशवसुत
'काव्यचर्चा'

रहाळकर, नरहर शंकर
केशवसुतास [कविता]
'पुष्पांजलि', [न. शं. रहाळकर यांचा कवितासंग्रह]

राजाध्यक्ष, मं. वि.
केशवसुत
'पांच कवि' [सं. राजाध्यक्ष], १९६२, पृ. ४१–४८

रानडे, श्रीधर बाळकृष्ण
केशवसुतांच्या परंपरेविषयी काही त्रोटक विचार
महाराष्ट्र साहित्य, ऑगस्ट १९२३, ऑक्टोबर १९२३

रानडे, श्रीधर बाळकृष्ण
केशवसुतांच्या एका कवितेचा इतिहास
सत्यकथा, ऑक्टोबर १९५३

रेंदाळकर, एकनाथ पांडुरंग
म्हातारी आणि केशवसुत
विविधज्ञानविस्तार, सप्टेंबर १९२०, पृ. १३४

लागू, रा. कृ.
केशवसुतांची अभिनव काव्यरचना
नवयुग, ऑक्टोबर–नोव्हेंबर १९२१

लोही, म. ना.
केशवसुत : एक परिचय
अमृत, मार्च १९६६, पृ. १३३

वर्दे, श्री. म.
झपूर्झा आणि म्हातारी
मनोरंजन, जानेवारी १९२०

वाळिंबे, रामचंद्र शंकर
केशवसुतांचा व्यक्तिवाद आणि वास्तवाधिष्ठित ध्येयवाद
लोकमान्य, दिवाळी अंक १९५४

वैद्य, रा. श्री.
केशवसुत
दैनिक नवशक्ति, ७–११–१९५५

वैद्य, शंकर वि.
केशवसुत : ठिणगी आणि काळोख
सत्यकथा, मार्च १९६६, पृ. ८–१५, ६२–६७ (पूर्वार्ध); एप्रिल १९६६, पृ. ६४–७१ (उत्तरार्ध)

व्यास, हरिनारायण
पहला यात्री [हिंदी कविता]
राष्ट्रवाणी, एप्रिल १९६६, पृ. ३४४

शिखरे, दा. न.
'मराठीचा परिमल', खंड २, पृ. ५२५–५६१

शेटये, आ. सी.
केशवसुतांचा पुरोगामी दृष्टिकोन
दैनिक लोकमान्य, १३–११–१९५५

शेणोलीकर, ह. श्री.
कवि केशवसुत : एक बाजू
फर्ग्युसोनियन, सप्टेंबर १९४०

सत्यदर्शिन्
केशवसुतांविषयी थोडेसे
सह्याद्रि, डिसेंबर १९५६, पृ. ८१६–८१७

संत. वि. द.
केशवसुत
दीपलक्ष्मी, एप्रिल १९६६, पृ. ४३

सवनीस, रा. प.
केशवसुत आणि कवीचा व्यापार
'काव्यचर्चा', १९२५, पृ. २२०–२२७

सरदेशमुख, त्र्यं. वि.
केशवसुतांचे रसग्रहण
ज्योत्स्ना, जानेवारी १९४१, पृ. ११–१४; फेब्रुवारी १९४१, पृ. ३९–४१

सरदेशमुख, त्र्यं. वि.
कोसळते आभाळ
मनोहर, मार्च १९६६, पृ. ५–७, ५३–५७

सरवटे, वि. सी.
केशवसुत
'मराठी साहित्य समालोचन', पृ. २१३ –२२३

साधुदास
केशवसुत
'काव्यचर्चा', १९२५, पृ. २२८–२३१

परिशिष्ट

प्रस्तुत सूची तयार होत असताना बऱ्याच स्थळी पूर्ण माहितीच्या अभावी काही नोंदी बाजूस ठेवाव्या लागल्या. तसेच या विषयावर जे काम इतर संस्थांकडून झाले आहे त्यात परस्पर–विसंगती व मुद्रणाच्या चुकाही आढळून आल्या. याखेरीज बरीचशी माहिती अपूर्ण स्वरूपात मिळाल्यामुळे व तत्संबंधीचे महत्त्वाचे मासिकपत्रिकांचे अंक उपलब्ध न झाल्यामुळे हे काम अद्याप अद्ययावत अगर पूर्णही झाले आहे असे म्हणता येणार नाही. ही सूची लौकरच पुस्तक स्वरूपात प्रसिद्ध करण्याचा विचार असल्यामुळे तत्पूर्वी त्यातील त्रुटी पूर्ण करण्याचा जास्तीत जास्त प्रयत्न करण्यात येईल अशी हमी देणे व सध्यापुरते या सूचीला एक परिशिष्ट जोडणे एवढेच सध्या शक्य आहे.

काही वाचकांकडून बेडेकरांच्या नवीन पुस्तकाची नोंद राहून गेल्याचे कळविण्यात आले याबद्दल आम्ही त्यांचे आभारी आहोत; ही नोंद याप्रमाणे—

बेडेकर दि. के.
केशवसुतांची काव्यदृष्टि
पाप्युलर प्रकाशन, मुंबई, सप्टेंबर १९६६

[यात बेडेकरांच्या या सूचीत न आलेल्या अन्यही लेखांचा कालस्थळांसह निर्देश आहे.]

पुढील नोंदीही वरील सूचीस जोडाव्या—

काव्यविहारी

"केशवसुतांस" (कविता)

मनोरंजन, डिसेंबर १९१९, पृ ११८

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर

केशवसुतांच्या काही कवितांचे उगम

उन्मेष, १९१८, अंक १

पंडित, भवानीशंकर श्रीधर

केशवसुतांच्या एका कवितेचे मूळ

विहंगम, १९३५

पुढील नोंदीही योग्य समयी अधिक पूर्ण करण्यात येतील—

(१) शिरीष अत्रे यांचा नवयुग १३-११-१९५५ मधील लेख.

(२) वै. का. राजवाडे यांचा काव्यसंग्रह परीक्षणात्मक लेख.

(३) खांडेकरकृत महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेतील 'समग्र केशवसुतां'चे परीक्षण.

(४) अदवंतकृत महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेतील 'पांच चिंतनिकां'चे परीक्षण.

(५) प्रा. धोंड यांचा 'केशवसुतांची निराशा व व्यक्तिमत्व' यावरील लेख.

(६) 'केशवसुतांचे अभिनव काव्य' (नवयुग)

(७) माडखोलकर यांचा 'काव्यविचार'मधील लेख.

(८) जोगांचा लोकसत्तेतील लेख.

(९) प्रभाकर माचवे यांचा प्रबंध.

पुढील मासिकांच्या अंकांतूनही केशवसुतविषयक वाङ्मय सापडेल—

(१) मनोहर—१९५६; जून १९५९; फेब्रुवारी १९६०; ऑगस्ट १९६४

(२) सत्यकथा—डिसेंबर १९६४; जुलै १९६५

(३) रत्नाकर—फेब्रुवारी १९२६; नोव्हेंबर व डिसेंबर १९३०; जानेवारी, फेब्रुवारी व मे १९३१

(४) युगवाणी—ऑक्टोबर १९६४; जुलै १९६६

(५) सह्याद्रि—एप्रिल १९४८

(६) चित्रमयजगत्—डिसेंबर १९३१

(७) छंद—सप्टेंबर, ऑक्टोबर १९५५; मार्च, एप्रिल १९५९; जुलै, ऑगस्ट १९५९.

(८) आलोचना—फेब्रुवारी १९६५

(९) उषा—वर्ष ३. जुलै-ऑक्टोबर

(१०) उन्मेष—जानेवारी १९४८

(११) सुविचार समागम—मार्च १८९९

(१२) महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका—जानेवारी-फेब्रुवारी १९५४

(१३) साहित्यसहकार—

(१४) काव्यरत्नावलि—जून १८९९

(१५) विविधज्ञानविस्तार—१९२१-२२

(१६) मनोरंजन—एप्रिल-मे १८९८; डिसेंबर १९०५; मार्च-एप्रिल १९२७.

शेवटी, सूची परिपूर्ण करण्याचा प्रयत्न करण्यात येत आहे, तीस युगवाणीचे वाचक व केशवसुतांचे अभ्यासक यांनीही माहिती पुरविण्यात मदत करावी असे आवाहन करून व सूचीविषयक काही महत्त्वाचे विचार पुढे मांडण्याचा विचार कळवून सध्यापुरता विराम घेते.

संघवार्ता

बाबुराव चिमोटे
सरचिटणीस, वि. सा. संघ

सांस्कृतिक समिती

सुप्रसिद्ध संगीतदिग्दर्शक श्री. यशवंत देव (प्रोडयूसर, संगीतविभाग, नागपूर आकाशवाणी) यांचे गुरुवार दि. २ मार्च ६७ रोजी सायं. ६-३० वा. 'शब्द आणि सूर' या विषयावर सप्रयोग व्याख्यान झाले.

'डियर लायर' नाटकाचा प्रयोग

ब्रिटिश कौन्सिलने वि. सा. संघाच्या सहकार्याने गुरुवार दि. ९ मार्च ६७ रोजी, नाटककार बर्नार्ड शॉ व श्रीमती पॅट्रिक कॅम्पबेल या व्यक्तींमध्ये झालेल्या वास्तव पत्रव्यवहारावरून तयार करण्यात आलेले 'डियर लायर' नाटक सादर केले.

या द्विपात्री नाटकात बर्नार्ड शॉची भूमिका श्री. डेव्हिड डॉडमिड आणि पॅट्रिक कॅम्पबेलची भूमिका मिसेस इथने डन् या नटीने सादर केली.

साहित्य गोष्ठी

बुधवार दि. १५ मार्च ६७ रोजी सायं. ७ वा. 'साहित्य गोष्ठी' कार्यक्रम आयोजित करण्यात आला. यावेळी श्री. प्रभाकर पुराणिक, प्रा. प्रभाकर चांदेकर आणि श्री. पुल्लीवार यांनी या कार्यक्रमात भाग घेतला.

श्री शिवाजी संदर्भ ग्रंथालय—

अभ्यासमंडळ—(एक अभिनव उपक्रम)

वि. सा. संघातर्फे अभ्यास मंडळ सुरू करण्यात आले असून त्याचे उद्देश पुढीलप्रमाणे आहेत.

(अ) मराठी भाषा आणि वाङ्मय यांचा व्यासंग वाढविणे.

(आ) साहित्यातील नवीन प्रवाहांची माहिती अभ्यासकांना करून देणे.

(इ) नवप्रकाशित पुस्तकांची माहिती; चर्चा, ग्रंथप्रदर्शने आणि विद्यापीठीय अभ्यासक्रमाला अनुसरून व्याख्याने आयोजित करणे.

(ई) एम्. ए. (मराठी)चा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना मार्गदर्शन करून आवश्यक ते संदर्भ-सहाय्य देणे.

(उ) दुर्मिळ पुस्तकांचा, हस्तलिखितांचा, मासिकांचा संग्रह करणे.

(ऊ) वाङ्मय-सूची तयार करणे.

या वर्षी, एम्. ए. (मराठी)च्या परीक्षेला बसणाऱ्या २५ विद्यार्थ्यांनी अभ्यासमंडळाचा फायदा घेतला आहे. याशिवाय संशोधन करणारे विद्यार्थीही या योजनेचा फायदा घेत असून सहकार्य देत आहेत.

अनुक्रमणिका

अभ्यासमंडळातर्फे 'कवी केशवसुत वाङमयसूची' तयार करण्यात आली. तसेच आचार्य प्र. के. अत्रे, श्री. पु. ल. देशपांडे यांच्या वाङमयांसंबंधी सूची तयार करण्याचे कार्य सुरू आहे.

या सत्रात, प्रा. भ. श्री. पंडित, प्रा. डॉ. अ. ना. देशपांडे, प्रा. डॉ. वि. बा. प्रभुदेसाई, प्रा. म. शं. वाबगावकर, प्रा. म. बा. कुंडले, प्रा. द. भि. कुळकर्णी, श्री. न. दि. घारपुरे, श्री. अ. व्यं. कोठेकर आणि श्री. वा. के. अत्रे यांचे अमोल सहकार्य लाभले.

एम्. ए. झालेल्या अनेक विद्यार्थ्यांनी आपलेजवळील दुर्मिळ ग्रंथ अभ्यासमंडळाला देऊन सहकार्य दिले.

अभ्यासमंडळाचे संयोजक श्री. चंद्रकांत कुळकर्णी यांनी सर्व विद्यार्थ्यांना सर्वतोपरी सहकार्य देऊन अभ्यासमंडळाचे कार्य वाढीस लावले.

अभ्यासमंडळाच्या वतीने श्रीशिवाजी संदर्भ ग्रंथालय व्यवस्थित लावण्याचे कार्य सुरू झाले असून विद्यापीठ ग्रंथालयशास्त्र विभागातील विद्यार्थिनी कु. ललिता राजंदेकर, कु. सुहासिनी पांढरीपांडे यांचे सहकार्य लाभले आहे.

विदर्भ साहित्य संघ

श्रीगणेश व्याख्यानमाला, वर्ष ८ वे

दि. १५, १६ आणि १७ एप्रिल १९६७

मीमांसातीर्थ पं. श्रीपादशास्त्री किंजवडेकर यांची व्याख्याने

भारतीय तत्त्वज्ञान आणि भारतीय संस्कृती या विषयावरील होणाऱ्या या व्याख्यानमालेतील ८ वी व्याख्यानमाला मीमांसातीर्थ पं. श्रीपादशास्त्री किंजवडेकर (पुणे) हे गुंफणार आहेत.

विषय--संतवाङमय

व्याख्यान पहिले—दि. १५ एप्रिल १९६७

'संतांच्या वाङमयाचा समाज आणि राष्ट्र यांच्यावर झालेला परिणाम'

व्याख्यान दुसरे—दि. १६ एप्रिल १९६६

'संत वाङमयाने निर्माण केलेले आदर्श'

व्याख्यान तिसरे—दि. १७ एप्रिल १९६७

'विज्ञानयुग आणि संतवाङमय'

व्याख्याने वि. सा. संघाच्या धनवटे रंगमंदिरात दि. १५ ते १७ एप्रिल ६७ रोजी रोज सायं. ६-३० वाजता होणार आहेत.

मुद्रक : पां. ना. बनहट्टी, नारायण मुद्रणालय, धनतोली, नागपूर १.

प्रकाशक : मा. नी. गलगलीकर, विदर्भ सहित्य संघ, उत्तर अंबाझरी रस्ता, सीताबर्डी, नागपूर १.

अनुक्रमणिका